C. PERRENOUD
RELIEUR
GENÈVE

B-A. - 105 O IV

REVUE

DES

ARTS DÉCORATIFS

TOME V

VILLE DE GENÈVE
BIBLIOTHÈQUE
Ecole des Beaux-Arts

UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS
REVUE
DES
ARTS DÉCORATIFS
PARIS
ADMINISTRATION : PALAIS DE L'INDUSTRIE
PORTE N° VII
CINQUIÈME ANNÉE
1884-1885

THE GETTY CENTER
LIBRARY

REVUE
DES
ARTS DÉCORATIFS

A NOS LECTEURS

« Il faut parfois, en amitié, de courtes séparations », a dit un sage. Si cet aphorisme concis autant que profond n'a pas été spécialement inspiré pour l'usage des lecteurs de la Revue des Arts décoratifs, *il ne nous est pas interdit d'en chercher pour nous*

l'application, et de nous féliciter, après un intervalle qu'il n'a pas dépendu de nous de rendre plus court, de pouvoir resserrer aujourd'hui avec nos abonnés des liens que beaucoup d'entre eux savaient bien n'avoir pas été définitivement brisés.

Comme le faisait pressentir la note par laquelle nous terminions le quatrième volume de la Revue des Arts décoratifs, *c'est dorénavant sous la haute et immédiate direction du Conseil d'administration de l'Union centrale que sera placé ce recueil.*

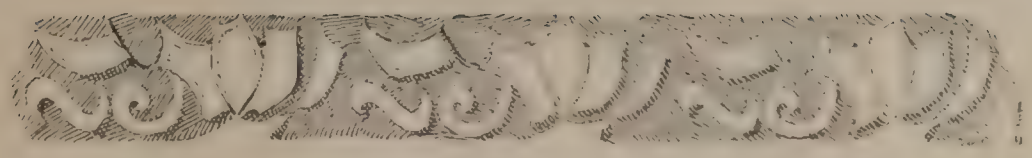
Au moment où cette société se prépare à agrandir son action et à mettre au service de l'enseignement appliqué à l'industrie les ressources nouvelles dont elle va disposer, il a paru qu'elle se devait à elle-même de devenir son propre éditeur, non seulement pour la publication mensuelle où sont enregistrés ses actes, mais aussi pour les manuels de vulgarisation artistique, les reproductions de modèles, etc., qu'elle se propose de répandre dans le public. L'arrangement intervenu avec l'éditeur primitif de la Revue, M. A. Quantin, dont le dévouement à la cause de l'Union centrale ne s'est pas démenti, a facilité cette combinaison.

Des ateliers de moulage établis par les soins de la Société, et qui lui assurent la possession de la plus riche collection des chefs-d'œuvre de l'art décoratif, destinée à s'accroître sans cesse, un laboratoire photographique spécial fonctionnant sans relâche sous la surveillance d'une commission compétente et ayant pour mission de fournir des reproductions de ces chefs-d'œuvre, seront pour notre Revue des auxiliaires précieux et nous offriront d'inépuisables séries de modèles pour nos planches hors texte.

Quant à la rédaction de la Revue des Arts décoratifs, *nos lecteurs en connaissent le programme. Nous n'y changerons rien, tout en continuant à chercher les améliorations de nature à satisfaire les gens de goût, les artistes, les amateurs, les chefs d'industrie, qui ont besoin de trouver dans ce recueil, outre les principes sur lesquels reposent les doctrines esthétiques de l'Union centrale, les renseignements pratiques dont se doivent pénétrer plus que jamais, à l'heure actuelle, les personnes qui s'intéressent, dans notre pays, au développement de nos industries d'art.*

Le Rédacteur en chef,

VICTOR CHAMPIER.



Émaux sur verre. — Motif emprunté au décor d'une aile de lépidoptère (Emile Gallé).

SUR LE DÉCOR DU VERRE

A monsieur Victor Champier, directeur de la Revue des Arts décoratifs.

Vous ne doutez de rien, ni de personne, mon cher Directeur. — Vous demandez à un chétif artisan de la terre et du verre qu'il vous fasse, au pied levé, sur son art, une causerie pour cette aimable *Revue des Arts décoratifs*, prête à s'envoler de ses propres ailes.

Ce qui est bien plus fort, vous obtenez qu'on quitte l'émail et le touret pour la plume, qu'on passe du rôle actif à la spéculation. Surtout, vous voulez connaître les ficelles du métier.

Pourquoi ne pas demander plutôt, mon cher et raffiné critique, les seuls *articles* que nous sachions faire, l'assiette parlante, la buire incisée, la coupe emperlée d'émail, — la forme que vous voudrez, le nom que vous aimez, — toutes ces menues choses enfin, que Charles Blanc, dans des temps de haulte graisse, appelait « le mobilier des festins »? Que le public vous imite, et nos exportations vont encore baisser!

N'est-ce donc pas assez de répéter soir et matin les commandements de la loi :

— A la sueur de ton front styliseras en français, sans japoniser aucunement;

— Afin d'innover avec sentiment, cultiveras archéologie, perspective et géométrie opiniâtrément;

— Sur un siège Louis XV jamais ne t'assiéras volontairement;

— Dans ton verre boiras, fût-ce de l'eau claire seulement.

Docteur, docteur, n'est-ce point là une sévère hygiène? Mais à cette rude discipline vous ajoutez pour nous des commandements plus durs encore :

— A la place de M. Champier tu critiqueras amèrement;

— Dans les revues d'art tu écriras gratuitement.

Vous le voulez, vous l'ordonnez ainsi : que votre volonté soit notre raison. Puissions-nous, par cette obéissance, apaiser le dieu qui nous fait des loisirs et fléchir les mains qui nous tiennent si haut la dragée!

Je suis, vous le voyez, mon cher monsieur Champier, votre serviteur bien docile,

E. G.

Post-scriptum. Mais vous avez oublié que le discours sur le décor du verre a été tenu par Charles Blanc. La *Grammaire des Arts décoratifs* a parlé. La cause est entendue. Nous voici de belles gens. Que faire?

Le Directeur. — « Toutes les idées ont été pensées, a dit Gœthe. Il s'agit seulement de les repenser. » La théorie a parlé. Que la pratique pérore à son tour. Esthétique, histoire et technique de l'ornement du verre, dites ce que vous voudrez.

Mais parlez donc!

I

MÉTAPHYSIQUE DU DÉCOR DU VERRE « THÉORIQUE ET AUTRES FANFARES »

Ce titre, composé en style Bonnaffé, vous avertira suffisamment, lecteur, qu'on ne s'imagine point occuper une chaire en Sorbonne dans le présent chapitre, prémonitoire et nécessaire à l'intelligence de la suite. On accepte un siège, voilà tout, auprès du lit de la gentille convalescente, la *Revue des Arts décoratifs,* une de ces chaises basses dites *caqueteuses,* ou même *coqueteuses,* lesquelles servaient jadis aux fines commères et aux chauds compères à montrer, en si intéressante occasion, « qu'on n'a point le bec gelé ».

Au fait, puisque nous sommes assis en rond et, comme on dit en Lorraine, *à couarailles,* c'est-à-dire pour *tailler ensemble des bavettes* sur le décor du verre, qu'il nous soit permis de quitter la forme du monologue, si déplaisante à M. Sarcey, pour prendre un instant celle dialoguée, non moins surannée et fastidieuse. D'ailleurs, la VIIIe Exposition de l'Union centrale, avec ses galeries de l'art ancien, n'est-elle pas un dialogue des morts et des vivants?

Donc, la séance est ouverte sous la présidence d'honneur de maître Jean de Connet, peintre verrier, contemporain de Palissy, et, suivant maître Bernard, aussi beau conférencier que producteur médiocre. On ne pouvait mieux choisir.

Maître Jean de Connet. — Or ça, dis-nous donc, pour cette fois, moderne verrier, puisqu'il appert que par rhétoricque et beau langage d'à présent on t'a donné la recette du beau, dis-nous vite et soupèse bien à quelle dose tu penses jeter dans ton creuset et broyer avec tes émaux, en sus des drogues et matériaux d'alchimie, ces ingrédients nécessaires : traditionnel savoir, praticque et docte science, passion, envie de dire et désir de bien faire, géniale invention, imaginative, sens de nature et délicat juger. Fais-nous voir comment tu définis les abstractions de quintessence.

Le moderne artisan. — Apprenez donc, vénérable ancêtre de l'esthétique du verre, que nous n'entendons ici nullement pontifier à propos de la forme et du décor d'un pot à chercher l'eau.

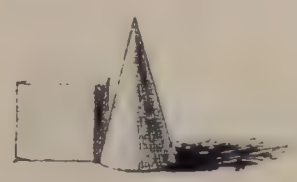
Et cela d'autant moins que l'*ite missa est* a été chanté avant nous par de maîtres gosiers. Il faut, comme vous, avoir appliqué toute sa vie dans ses œuvres la théorique de l'art pour oser professer *ex cathedrâ.*

Encore rappelez-vous combien les artisans sont irrévérencieux envers les plus belles théories de leur art; ce qui n'empêche que chacun se forge une esthétique à soi, suivant la petite mesure de son talent, et n'affiche trop souvent pour doctrine le parfait dédain de toute critique.

Voyez-vous, il est des métiers, et tels sont les arts du feu, qui connaissent plus d'un tour. Ils tiennent leur homme plus que lui ne les tient. Ils l'empoignent par les entrailles. Alors il faut qu'il soit bien peu curieux, ou qu'il se possède singulièrement, pour ne pas désirer fouiller et mettre à jour le métier jusqu'au fond du sac.

A-t-il bien la trempe de l'ouvrier d'art, celui qui s'enferme dans une formule comme dans un fromage de Hollande?

Ce n'est pas un franc cavalier, l'écuyer qui n'a jamais senti la démangeaison de faire faire à sa monture, en dépit du sens commun, un peu d'acrobatie et de casse-cou. Bref, est-il bien épris de ses fours, le verrier qui n'a jamais eu la diabolique envie de marcher en équilibre sur les limites de ses États, au risque de s'empêtrer dans le champ voisin? Or on pourrait à peine le croire sans l'exemple fameux que vous avez donné, maître Bernard Palissy, déserteur du verre, et que tant d'autres ont donné après vous : le champ voisin, convoité de tout âge par le verrier, cet artisan de la matière pénétrable aux rayons lumineux, vibrante et sonore, idéale et frêle, c'est la terne argile. Le rival qui l'inquiète, c'est la glaise lourde, la brique brutale. Le verre est jaloux de la porcelaine, pis encore, du marbre sourd ou de la pierre mate, des matériaux impénétrables au jour, des solides opaques et terre-à-terre!



Assurément, pour cent industriels qui jouent à saute-mouton par-dessus les barrières naturelles de leur art, il y en a quatre-vingt-dix-neuf qui n'ont qu'un but : éblouir à tout prix les hannetons qui font le grand nombre, surprendre et dérouter les bons instincts des autres par des applications inattendues et des sauts périlleux étourdissants. C'est ce qui nous a jetés depuis trois quarts de siècle dans la nasse où nous sommes.

Mais il est d'autres réfractaires à la théorie. Ceux-là ont pour excuse que la théorie est toute faite, et qu'ils ont juré de partir à leur fantaisie et d'arriver tout seuls.

Ils cherchent à gagner le beau à travers les épines. C'est le moyen de trouver des sentes nouvelles et des fleurs inconnues. C'est aussi une façon de se mettre en loques. Ces incrédules de bonne foi tiennent à poser eux-mêmes le doigt dans la plaie. Il leur faut toucher, au risque de s'échauder, les limites de leur art pour les bien connaître.

Ils s'imaginent qu'ils n'en étendront jamais assez les ressources. C'est de leurs propres mains qu'ils voudraient retrouver le fil traditionnel. Et, pardieu, qui sait si à l'antique chaîne ils n'ajouteront pas de jeunes anneaux? Ne jetons pas la pierre aux choses incohérentes qu'ils font. Elles sont très fragiles, et nous pourrions briser les embryons difformes des maîtresses œuvres de l'avenir. Rappelons-nous ce que dit Viollet-le-Duc :

« Tu me demanderas peut-être où je veux en venir à propos de ces animaux bizarres? Simplement à ceci : c'est que la nature, elle aussi, a cherché, essayé toutes sortes de formes et d'emplois divers. Elle y met le temps, car rien ne la presse. Mais, ayant adopté un principe, elle tente d'en tirer toutes sortes de conséquences. »

Jean de Connet. — Soit; mais Nature a pour habitude de consulter dame Logique. Quant à tes saint Thomas, voire! voire!

Maître Palissy. — Au moins, compère, est-ce par semblables tâtonnements, sinon par lecture de psautiers, que les moins entêtés d'à présent, avançant et retirant la main à choque choque, ont fini par se convaincre de diverses choses, si j'en crois bien mes yeux, et des suivantes en particulier... Mais laissons dire les jeunes.

Le moderne artisan. — Eh bien! il est de fait, mes maîtres, que le verrier moderne, rentré en possession de bon nombre des moyens décoratifs inhérents à son art, est un peu sceptique au sujet des gros livres et des beaux discours. Il aime à se persuader, non sans avoir de bonnes raisons pour cela, qu'il n'est rien d'absolu dans le monde, si ce n'est les théories des savants, et que celles-ci sont forcément trop générales pour s'appliquer à tous les cas particuliers.

Mais, peu à peu, l'expérience contraint le chercheur à prendre un jugement moyen. Il s'aperçoit bientôt qu'il faut composer avec certaines abstractions, sous peine de fournir soi-même la démonstration de leur existence rationnelle, et qu'il ne suffit pas d'y croire sans y croire, comme le Japonais au Bouddha. L'artiste décorateur finit par comprendre qu'il est certains écueils qu'on ne peut affronter sans risquer de faire chavirer le beau avant la fin du voyage; qu'il y a une certaine somme qu'on ne peut omettre dans ses calculs sans que l'opération se trouve fausse. Car, à la fin du compte, surgit un quotient inattendu, l'image même du laid.

Ah! voyez-vous, c'est que, dans le décor du verre, si la fin justifie bien souvent les moyens, ce n'est pas si souvent qu'on croit. Et ainsi, un beau jour, à cet artisan moderne, venu au monde sans tradition, sans famille et comme un orphelin, un deshérité de l'art, au praticien qui réfléchit, au verrier qui tâtonne, s'impose la force des lois générales du décor. Puis, les lois du décor spéciales à son métier l'éclairent à leur tour, car la matière est ondoyante et diverse, le verre lui-même ne saurait leur échapper.

Est-ce bien ici qu'il convient de les rappeler? Ne le sait-on pas, — *une matière donnée possède des qualités propres, et le nombre de celles-ci n'est pas illimité.* Tel le verre, maître de la parfaite transparence, ou de la vaporeuse translucidité, plus charmante. Liquide et ductile à une certaine température, il se laisse travailler à l'aide d'un outillage et d'opérations spéciales. Il peut s'agglutiner aux différents verres; mais, au refroidissement, il se sépare de ceux dont la composition ne s'accorde pas avec la sienne. Il se solidifie et garde la forme et les empreintes qu'on lui a données. Alors il jouit de cette solidité relative qui fait le désespoir des maîtresses de maison et qui le caractérise essentiellement. Son épiderme reçoit les émaux, les fondants, véhicules des couleurs, le poli, ou le voile léger du demi-mat; sa chair vive, les éraflures de l'émeri, la morsure de l'eau-forte, et celle plus brutale de la pierre. Ses facettes divisent la gerbe lumineuse et réfractent les rayons du soleil. Il se laisse pénétrer et teindre par le chlorure et le sulfure d'argent. Il conserve dans son sein les métaux et s'allie à leurs oxydes. Il se laisse colorer par eux dans sa masse. Mais, au delà d'un certain point, il perd sa transparence et sa translucidité même, c'est-à-dire deux de ses qualités propres les plus merveilleuses.

Voulez-vous en croire, sinon l'expérience, au moins les expériences pas toujours heureuses d'un ouvrier, qui confesse ici tout d'abord sa foi à certains dogmes, à certaine méthode, comme il confessera plus loin sa foi au sentiment, dût sa religion paraître *à priori* bien mal assise entre ces deux autels? *Le décor du verre, c'est-à-dire l'embellissement d'une matière splendide, consiste à mettre en valeur les propriétés auxquelles il doit son prestige, et non d'autres.* Embellir la beauté, comme dit la chanson, est une tâche aussi aimable que périlleuse. On s'en aperçoit bien. Il y faut une main légère, de la moralité et des principes fermes, pour ne pas succomber à des tentations malsaines, comme d'enfariner l'idole par des nuages de phosphate de chaux d'un blanc dur, de noyer son limpide regard dans un excès de cobalt, ou bien, sous prétexte de rajeunir ses charmes, d'en obscurcir l'éclat sous les étouffantes caresses du manganèse. Oui, infliger au cristal l'opacité, c'est éteindre les beaux yeux où pénétrait la lumière du ciel. Affubler indifféremment le verre de formes empruntées à des matières opaques, telles que la pierre, le bronze, ou fibreuses comme le bois, formes et parures qui ne jaillissent pas de ses qualités, mais de propriétés contraires à celles qui le caractérisent, c'est une infidélité de l'artisan, c'est un outrage à son art en particulier, à l'art en général. *C'est violer la matière. L'ouvrier lui doit le respect.*

Froissée dans son être intime, elle se venge comme elle peut. *Elle cesse d'être elle-même.* Elle prive le butor du bénéfice de la valeur propre qu'elle avait. On dirait qu'elle prend à tâche de mal porter le rouge et l'oripeau. *Le verre ni le cristal ne savent mentir.* On les a changés en d'autres matières, ils ne veulent plus être du cristal ni du verre. *Tout l'art du monde pourra-t-il tirer quelque chose de bien d'une matière ainsi détournée de son emploi rationnel?* De jolie fausse porcelaine, des marbres splendides et faux, de

fragiles orfèvreries, soit. Mais de beaux verres, de beaux cristaux, non pas. — Alors, où est la liberté de l'artiste? Elle reste intacte. Il est toujours libre de mal faire. Seulement, il n'est plus qu'un maladroit : être verrier, et chercher des moyens de décoration autour et alentour du verre! C'est manquer d'esprit, courir après la petite bête, quand le décor, après tout, est sous la main qui le cherche naïvement, sincèrement, simplement!

Trouve-t-on que c'est là donner trop d'importance aux préceptes de l'art, et qu'il n'est pas besoin de tant finauder pour trousser proprement le décor d'un gobelet; qu'il est plus court d'aller à la bonne franquette, de laisser faire le tempérament de l'ouvrier, d'abandonner enfin l'artisan à son génie propre, pour peu qu'il en ait? C'est possible. Mais, comme nous le démontrerons plus tard, la part du sentiment est déjà si énorme, dans le décor du verre, elle doit y être si grande, qu'il convient d'affirmer carrément la vertu pratique de principes solides dans le maniement des éléments décoratifs du verre. Et il ne nous déplaît pas, même à propos d'une humble et fragile matière, de rappeler la valeur qu'attribuait à la méthode de l'art un des plus grands metteurs en œuvre du sentiment et de la suggestion par la couleur, de la passion par la ligne et le contour :

« Tous ces préceptes, disait Eugène Delacroix[1], sont évidemment modifiés plus ou moins par le tempérament varié des artistes. Cependant je suis convaincu que c'est là la méthode la plus sûre pour les imaginations riches. Conséquemment, de trop grands écarts faits hors la méthode en question témoignent d'une importance anormale et injuste donnée à quelque partie secondaire de l'art. Je ne crains pas qu'on dise qu'il y a absurdité à supposer une même méthode appliquée par une foule d'individus différents. Car il est évident que les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel; et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai. »

Pour le décorateur du verre, lui aussi, cela est mille fois certain, *une source inépuisable de formes et d'images heureuses jaillit de la matière elle-même, du rapport des choses et des gens, de la destination des objets, de l'ordonnance des motifs, de la recherche du caractère, de l'expression enfin d'une idée, d'un sentiment.* Alors s'ouvre à l'artisan le féerique domaine de l'imagination, le palais du génie toqué et fertile en inventions. Chez nous, on y a posé pour un temps les scellés. Le sentiment avait besoin d'être mis en pénitence, l'imagination au pain sec. Mais la diète ne nourrit pas son monde. On s'en aperçoit bien. Heureusement, la clef du cellier est restée sous la porte.

En résumé, et pour répondre à votre question, maître Jean de Connet, l'artisan du verre doit mêler à forte dose à ses compositions : la sincérité, la passion naïve de la matière vitreuse, le sens commun, la réflexion, l'instinct des convenances, la civilité puérile et honnête. C'est entendu. Mais surtout jamais, non, plus jamais, il ne doit omettre de joindre à tout cela deux grains d'imagination et de sentiment! Grâce aux réactifs précédemment indiqués, le décorateur verrier n'aura pas à craindre les énormités qui ont été et seront l'abomination de la désolation aux siècles des siècles.

Maître Bernard Palissy. — Amen, mon fils. Le prêche est-il fait?

1. Baudelaire, *l'Art romantique.*

Jean de Connet. — Il a négligé de donner une galante définition de cette chose qui ne m'entre pas dans l'entendement, et qu'il appelle *le sentiment.*

Maître Bernard. — Suffit pour cette fois. Car, prends-y garde, moderne, tu pourrais bien ressembler à maître Jean de Connet, qui, par moulins à beaux dictons, tournait et décomposait ses couleurs sous le pinceau.

Viens plutôt nous mettre en main les preuves de ce que tu dis. Puisque nous sommes aux Champs-Élyséens, fais-nous entrer dans ces galeries, et voyons ce qu'il faut penser de la folle du logis comme maîtresse ès arts du verre.

Les gardiens de la VIIIe Exposition. — On ferme!!...

ÉMILE GALLÉ.

(A suivre)

LES MEUBLES
DE
L'ÉCOLE DE BOURGOGNE[1]

L'une des provinces françaises où le travail du bois a été le plus en honneur est la Bourgogne, où tant de chefs-d'œuvre avaient été créés par les artistes à la solde des ducs. Une autre raison vint encore contribuer à encourager le développement de l'art, c'est la présence des grandes abbayes de Cluny, de Clairvaux, de Citeaux et de Vezelay, auxquelles leurs immenses richesses donnaient de grands moyens d'action. Nul doute qu'il ne se fût constitué autour de ces établissements monastiques des écoles puissantes d'ouvriers qui avaient conservé fidèlement les traditions magistrales de l'art, et les avaient léguées à leurs successeurs de la Renaissance. Pendant les premières années du XVIe siècle, les sculptures sur bois de l'école bourguignonne ne présentent pas un caractère individuel aussi tranché qu'elles le feront plus tard. Quelques boiseries et des meubles de destination religieuse, dont l'origine est connue, font voir que les menuisiers commençaient à suivre les ornements nouveaux adoptés par l'Italie, mais qu'ils n'avaient pas encore trouvé la formule nouvelle qui allait transformer leurs productions. L'église de Flavigny (Côte-d'Or) a conservé, près d'une série de stalles à dais surmonté de voussures, une grande forme à trois places dont le siège porte des médaillons et dont le dossier est orné de pilastres à arabesques soutenant un baldaquin à nervures[2]. L'ancienne abbaye de Montréal (Yonne) possède également une suite de stalles datant de la même époque.

La menuiserie bourguignonne doit son caractère original aux compositions de Hugues Sambin, qualifié d'architecteur et maître menuisier, né vers les premières années du XVIe siècle, qui termina en 1535 le portail de l'église Saint-Michel. On lui attribue le plafond de la grande salle de la Cour des Comptes et le dessin des stalles de l'église Saint-Benigne, ainsi qu'une partie de celles de l'église Saint-Etienne. Son œuvre la plus importante est l'édifice du Palais de Justice actuel de Dijon, dans lequel se trouve une très belle porte en bois sculpté par cet artiste ou sous sa direction, et la salle des Procureurs, bâtie sous Henri II, dont la voûte est en menuiserie de forme ogivale. La porte de la sacristie de la chapelle du même édifice, attribuée à Sambin, a été récemment transportée

1. Notre collaborateur, M. A. de Champeaux, prépare pour la librairie Quantin deux volumes sur l'histoire du mobilier, qui doivent faire partie de la Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts, dont l'autorité est maintenant reconnue. Nous sommes heureux de pouvoir offrir à nos lecteurs la primeur d'un chapitre du premier volume qui doit paraître très prochainenement, en reproduisant les illustrations que M. Quantin nous a obligeamment prêtées.

2. Voy. Viollet-le-Duc. *Dictionnaire du mobilier*.

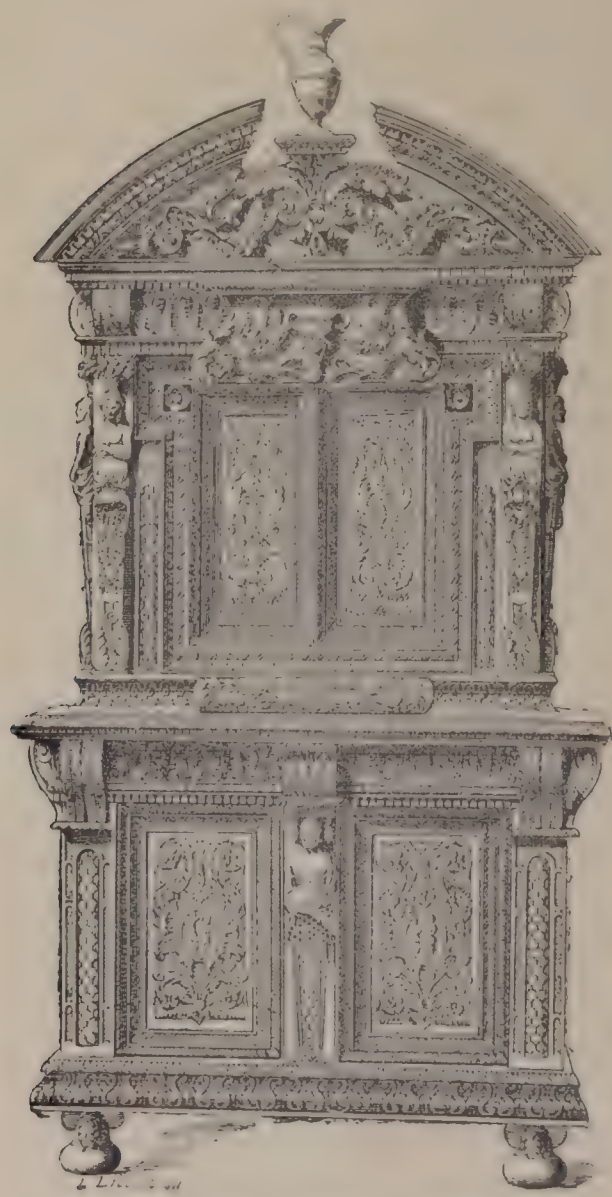
au musée de Dijon. Une autre dépendance de l'ancien Parlement de Bourgogne servant aujourd'hui de salle d'assises, est décorée d'un plafond divisé en caissons dorés et de lambris revêtus de peintures allégoriques exécutées en 1511, antérieurement à Sambin.

Cet artiste, qui avait étudié en Italie dans l'atelier de Michel Ange, a publié en 1572, chez Durant à Lyon, un ouvrage enrichi de gravures sur bois intitulé : *Œuvres de la diversité des termes dont on se sert en architecture, réduit en ordre par maistre Hugues Sambin, architecteur en la ville de Dijon.* Le titre seul suffit à faire comprendre que Sambin était un adepte de la Renaissance et que son livre était consacré à l'étude des monuments antiques. C'est, en effet, le goût des cariatides et des figures grotesques entourées de guirlandes et supportant des frontons brisés, qui prédomine dans toutes ses compositions. Il en résulte un caractère de lourdeur et de bizarrerie plus choquant, dans les édifices construits par lui, que dans les meubles dont la matière, moins froide que la pierre, suit plus facilement la disposition originale de l'artiste. Le mobilier inspiré par les dessins de Sambin ne présente pas la grâce pondérée des armoires et des buffets travaillés à Paris; les lignes n'y sont pas tracées avec la même harmonie facile à saisir; mais il faut reconnaître que nulle autre école n'a égalé la vigueur et l'expression dramatique des artistes de la Bourgogne à cette époque. Les figures des cariatides et celles des animaux chimériques qui soutiennent les différents corps de leurs meubles et en dissimulent les montants sont douées d'une énergie brutale que des ciseaux savants pouvaient seuls créer. De plus, le bois de noyer dans lequel elles sont taillées a été revêtu par le temps d'une patine chaude qui égale parfois celle des bronzes florentins. Ces meubles sont aujourd'hui très recherchés par les amateurs, et les plus riches collections sont orgueilleuses de posséder des productions authentiques de cette école.

Le cabinet de M. Foulc, dans lequel la sculpture française du XVIe siècle est représentée par des monuments choisis avec beaucoup de goût, possède une porte en bois sculpté provenant d'une maison de Dijon, que nous citons en première ligne parce qu'elle offre un modèle très complet de la menuiserie bourguignonne. Elle est à double face, dont la principale est décorée d'un médaillon rond accosté de deux figures de sirènes vues de profil, portant des guirlandes de fleurs et de fruits et séparées par un large fleuron; au-dessus des sirènes sont placées les deux sections d'un fronton disposé en dehors et s'appuyant sur des mascarons eouronnés. Deux figures allégoriques remplissent les panneaux inférieurs. Le revers de la porte est occupé par une grande figure de femme entourée d'ornements géométraux, qui rappellent la disposition des reliures de la même époque. Dans la même collection, on voit une armoire à deux corps dont le panneau supérieur, de forme rectangulaire, est revêtu d'une chimère se reliant à des guirlandes et accompagnée de cariatides soutenues par des gaines, œuvre évidemment éclose sous la même influence que la porte dont nous avons parlé. M. Bal avait envoyé à l'Exposition rétrospective de l'Union centrale des Arts décoratifs, en 1882, une armoire d'une disposition analogue, à l'exception des sections du fronton, placées, par extraordinaire, suivant les règles de l'architecture, où le sculpteur semblait s'être efforcé d'atteindre à l'expression terrifiante. M. Foulc possède une table d'une belle exécution, dont les pieds, disposés en éventail, sont encore empruntés aux dessins de maître Hugues.

Nous eussions dû citer en première ligne un grand cabinet à deux corps et à quatre vantaux, qui nous semble antérieur aux compositions de Sambin et qui, par la perfection de sa sculpture, est l'un des meubles les plus importants que l'on connaisse. Cette armoire, qui provient de l'abbaye de Clairvaux, fait partie du musée de Cluny. Bien que l'abbaye soit située sur les confins de la Champagne et de la Bourgogne, il existe entre ce meuble et ceux qui appartiennent à la fabrique de Dijon une si grande similitude de facture, qu'il

ne serait pas possible d'y voir l'œuvre d'une autre école. Une légende recueillie par le catalogue rapporte que cette armoire a été exécutée par les moines de l'abbaye, à l'occasion de la fête de leur abbé. Mais ce monument est certainement l'œuvre d'un artiste plus habile que ne l'étaient généralement les moines au XVIe siècle, et les abbés de Clairvaux possédant un hôtel à Dijon, il est facile de supposer qu'ils avaient commandé aux menuisiers de la ville l'ameublement de cette demeure. L'armoire de Clairvaux offre toute la richesse d'ornementation, toute la chaleur d'exécution et tout le pittoresque de l'expression particuliers à l'école de Bourgogne, mais accompagnés, cette fois, d'une disposition harmonieuse dont on embrasse facilement les détails. Les cariatides qui garnissent les montants sont ciselées avec une grande délicatesse, et les panneaux sont couverts d'arabesques qui, partant d'une tige inférieure, viennent se réunir autour d'un fleuron central.



Armoire provenant de l'abbaye de Clairvaux.
(Musée de Cluny.)

La collection Seillière renferme une riche série de meubles provenant de la Bourgogne, qui ont fait partie de la galerie Soltykoff. L'un d'eux peut être regardé, à notre avis, comme le spécimen le plus complet qui soit resté de l'art dijonnais. C'est une grande armoire de bois de noyer, divisée en deux corps et surmontée d'un fronton brisé dont le milieu est occupé par une figure centrale. Elle repose sur trois pieds formés par des lions accroupis. Le corps supérieur s'ouvre en trois parties, dont le centre est décoré d'une figure d'homme surmontée d'un mascaron et entourée de guirlandes et d'arabesques. Les panneaux sont séparés par des cariatides, dont la gaine supporte des fruits et des fleurs; au-dessous est disposé un tiroir à renflement, dont le bas-relief représente des nymphes. La partie inférieure est divisée en deux panneaux à trophées entourés d'arabesques. Des figures terminées en gaine établissent la séparation des vantaux, et, de chaque côté, des chimères semblables forment console. Ce meuble, d'une exécution très remarquable, mais dont la composition est surchargée, porte la date de 1580.

Une armoire à deux corps, de la collection de M. Servier, à Lyon, rappelle, sans les égaler complètement, les dispositions du meuble de Clairvaux. Elle est ornée, sur chacun des quatre panneaux qui forment les volets, de bas-reliefs représentant des arabesques terminées par des figures de chimères se profilant de chaque côté d'un mascaron, ou servant de base à deux sections opposées de frontons, dont le centre est occupé par un fleuron à feuilles superposées. Les montants sont supportés par des cariatides à gaines fleuronnées

rappelant, par leurs ornements bizarres et leurs physionomies un peu froides, le style des figures placées sur les meubles de l'école d'Avignon, que nous n'avons pas encore rencontrés dans notre course.

Pendant l'année 1581, Hugues Sambin fut appelé à Besançon pour diriger la construction d'un second corps de logis dans l'hôtel de ville, et il fut hébergé, aux frais de la ville, chez le menuisier Pierre Chennevière. Ce dernier était le fournisseur attitré de la famille Gauthiot d'Ancier, cogouverneur municipal de Besançon, dont l'un des membres légua, en 1629, aux jésuites du collège, un mobilier conservé partiellement aujourd'hui dans la mairie et le musée de la ville. M. Auguste Castan[1] a retrouvé l'inventaire des meubles fait après la mort de Gauthiot d'Ancier, en 1596, qui comprend tous les objets garnissant ses deux maisons de Besançon et de Gray. Cette découverte permet d'apprécier avec certitude le style des meubles sculptés d'après les compositions de Sambin, et les nombreuses pièces décrites dans l'inventaire dressé par les menuisiers Jacques Chennevière et Claude Lancier montrent les préoccupations du goût artistique du possesseur. Plusieurs sont désignées comme étant de la façon de Dijon et de Paris; ce qui laisse supposer que les autres avaient été exécutées à Besançon même et sans doute par la main de Pierre Chennevière, en 1581, date inscrite sur les meubles principaux. Cette collection a été dispersée, à l'exception d'une table reposant sur deux pieds composés d'un terme ou cariatide à tête de sauvage couronnée, accompagné de deux grands enroulements à griffes et à têtes de béliers, qui sont réunis par six autres figures de plus faible dimension supportant la traverse.

Armoire à deux corps, école de Bourgogne, XVIe siècle.
(Musée de Cluny.)

Ce beau spécimen de menuiserie bourguignonne est placé dans le cabinet du maire de la ville. Un second meuble plus important fait partie des collections du musée de Besançon. C'est un grand buffet à deux corps de bois de noyer, qui porte sur son couronnement l'écu de Gauthiot d'Ancier, et dont on retrouve la description dans l'inventaire de 1596. L'avant-corps, de forme convexe, s'ouvrant à deux battants, est soutenu par une console formée de cinq volutes. Dans les deux côtés sont disposés des tiroirs surmontés de pan-

1. La table sculptée de l'hôtel de ville de Besançon et le mobilier de la famille Gauthiot d'Ancier (*Mémoire de la Société d'émulation du Doubs*, 5 avril 1879).

neaux isolés. Le couronnement en retrait est orné de trophées d'armes en bas-relief supportant l'écu. Toute la surface du meuble est revêtue de termes, de mascarons, de figures d'animaux et de guirlandes de fruits et de fleurs; dans cet ensemble sont encastrées huit peintures en camaïeu doré représentant Lucrèce, Mercure, Flore, Cérès, Pan, l'Envie, Apollon et Orphée, dont les noms sont inscrits auprès de chacune des figures en pied. Sous le dernier sujet se lit la signature du peintre : *E. Bredinus fecit 1581.*

Armoire à deux corps, école de Bourgogne. XVIe siècle.
(Collection de M. C. Servier.)

Ces peintures en camaïeu, que l'on appelle dans les anciens inventaires des figures bronzées ou figures de bronze haussées d'or, étaient très à la mode à Dijon, et il existe plusieurs meubles qui en portent encore des traces. Dans la collection Seillière existe un grand meuble en noyer, de forme monumentale, dont le corps inférieur est décoré d'un panneau rectangulaire à sujet mythologique, surmonté par un fronton brisé avec deux cariatides et deux chimères disposées en consoles; au-dessus, est placé un second corps divisé en trois panneaux séparés par des figures à gaine; au centre, est un bas-relief rectangulaire représentant Apollon, et de chaque côté deux autres panneaux décorés de figures en or bruni. Le couronnement de ce meuble est formé par un panneau rectangulaire à fronton et à consoles, placé en retrait, comme dans les dressoirs. C'est une des pièces les plus importantes qui nous soient restées de l'école de Bourgogne. M. Spitzer a joint à sa collection une armoire de dimensions plus restreintes, dont le bas s'ouvre à deux vantaux décorés de mascarons et de draperies avec montants à masques; au-dessus, est un vantail unique, sur le panneau central duquel est peinte une figure d'Apollon en camaïeu haché d'or sur fond brun, d'un caractère très franchement bourguignon. La collection Adolphe Moreau renferme une armoire à deux corps à laquelle il serait difficile d'attribuer une origine, en l'absence de toute sculpture indicative, mais qui présente la singularité d'avoir ses quatre vantaux décorés de sujets peints en camaïeu d'or, en même temps que les colonnes, les moulures et les encadrements de ses panneaux sont entièrement couverts d'arabesques dorées. Sur la colonne centrale de ce meuble est placée la date 1553. M. de Briges avait

exposé à l'Union centrale, en 1865, une armoire à peu près semblable, décorée des quatre figures allégoriques : Venatoria, Rumpanistria, Architectura, Mercatoria, assez lourdement peintes en camaïeu et datées de 1563.

Comme les autres provinces, la Bourgogne subit la décadence générale dans la sculpture sur bois, et il est un moment où les qualités spéciales de chaque fabrication disparaissent pour laisser la place à une médiocrité qui a étendu partout son niveau banal.

Dressoir, école de Bourgogne, XVIe siècle.
(Collection Seillière.)

Il existe cependant un certain nombre de dressoirs où, parmi des colonnes feuillagées et des pilastres empruntés aux gravures de Ducerceau, on croit pouvoir retrouver le caractère des ornements de la façon bourguignonne à la belle époque. Nous avons choisi un de ces meubles parmi ceux qui appartiennent au musée de South-Kensington, à Londres. Le musée de Cluny et d'autres collections en possèdent plusieurs qui sont presque identiques.

La Bourgogne a produit plusieurs de ces petites armoires à un seul vantail, destinées à être appliquées sur la muraille pour renfermer des bijoux ou des objets précieux. Elles

sont disposées en forme de cadres de miroir et terminées par un fronton supporté par des pilastres. Le bas-relief central représente des trophées où des enfants soulèvent des guirlandes de fleurs, dont le style varie suivant la province d'où proviennent ces meubles, que l'on rencontre également dans l'Ile-de-France et dans le Midi. Le Musée de Châlons et les collections de MM. Spitzer, Gavet et Albert Goupil conservent plusieurs de ces pièces d'usage domestique.

L'un des triomphes de l'école de Dijon est la sculpture des tables de noyer sculpté, dont nous avons déjà cité quelques spécimens, et que les menuisiers se plaisaient à enrichir de chimères et de termes d'une énergie très pittoresque. On en voit une au musée de Dijon, trouvée dans le village de Tart dans la Côte-d'Or, qui n'a gardé que de faibles traces de la dorure dont elle avait été revêtue. Les pieds sont disposés en éventail, et sur la base s'appuie une figure d'aigle. Des ornements en os incrusté enrichissent les traverses et la corniche. Une seconde table, dont les supports sont formés par des cariatides et des animaux fantastiques, figure parmi les plus précieux objets de la Renaissance légués par M. Vivenel au musée de Compiègne. Dans la collection nombreuse et bien choisie de M. Chabrière-Arlès est un meuble du même genre, qui a appartenu antérieurement à l'antiquaire Carrand. Il est soutenu par deux figures d'homme portant un bélier, les pieds croisés et accompagnés de deux sirènes s'infléchissant en consoles, dont l'expression rappelle les compositions de Sambin. Une autre table à portique, avec mascarons et chimères, se voit chez M. Spitzer.

Table, école de Bourgogne, XVIe siècle.
(Collection de M. Chabrière-Arlès.)

L'énumération de ces meubles nous entraînerait trop loin, si nous voulions décrire tous ceux qui présentent un caractère artistique; nous nous bornerons à citer, après ces pièces remarquables, une table appartenant à Mme Dardel. Bien qu'il soit difficile d'attribuer sûrement cette œuvre à la Bourgogne, il semble que certains détails particuliers à son école s'y manifestent dans les colonnes qui supportent l'ensemble du meubie; mais ils ne sont pas assez apparents pour établir une certitude. La composition est imitée des gravures de Ducerceau et date, par conséquent, des dernières années de la Renaissance, où les centres provinciaux avaient perdu en partie leur facture originale.

Dans la série des sièges, la menuiserie bourguignonne est très bien représentée, chez M. Chabrière-Arlès, par une grande chaire à dossier sur le bas-relief de laquelle est une svelte figure de Bacchus, inscrite dans une niche à bordure de feuillages et à fronton surmonté d'un mascaron. Le couronnement à cintre découpé s'appuie sur deux colonnes cannelées. La forme de ce meuble est encore celle des chaires du moyen âge, mais la sculpture et le caractère des ornements appartiennent à l'époque de la Renaissance classique. On devait promptement abandonner ce mobilier monumental pour en adopter un plus mobile.

A. DE CHAMPEAUX.

1

2

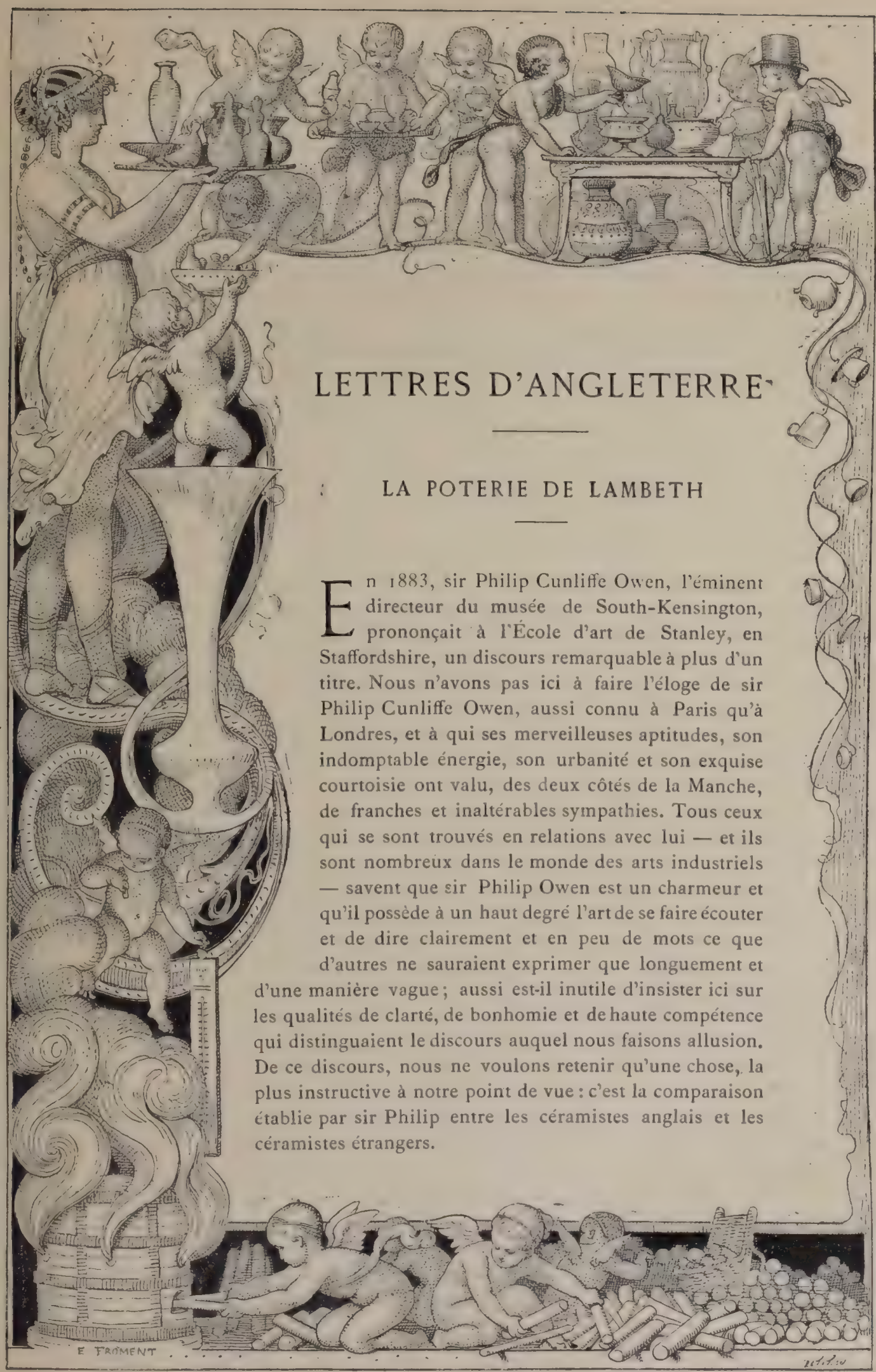
3

Sté Gle des Applications photographiques. 7, rue d'Argenteuil — Paris.

PORCELAINE DE SÈVRES (XIXe SIÈCLE)

(EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS, 1884.)

1, Vase potiche, fond bleu paon, composé par M. AVISSE. — 2, Vase de Mycène, fond bleu paon, composition de M. GOBERT.
3, Vase potiche, *les Éléments*, fond vert, composition de M. FROMENT.



LETTRES D'ANGLETERRE

LA POTERIE DE LAMBETH

En 1883, sir Philip Cunliffe Owen, l'éminent directeur du musée de South-Kensington, prononçait à l'École d'art de Stanley, en Staffordshire, un discours remarquable à plus d'un titre. Nous n'avons pas ici à faire l'éloge de sir Philip Cunliffe Owen, aussi connu à Paris qu'à Londres, et à qui ses merveilleuses aptitudes, son indomptable énergie, son urbanité et son exquise courtoisie ont valu, des deux côtés de la Manche, de franches et inaltérables sympathies. Tous ceux qui se sont trouvés en relations avec lui — et ils sont nombreux dans le monde des arts industriels — savent que sir Philip Owen est un charmeur et qu'il possède à un haut degré l'art de se faire écouter et de dire clairement et en peu de mots ce que d'autres ne sauraient exprimer que longuement et d'une manière vague ; aussi est-il inutile d'insister ici sur les qualités de clarté, de bonhomie et de haute compétence qui distinguaient le discours auquel nous faisons allusion. De ce discours, nous ne voulons retenir qu'une chose, la plus instructive à notre point de vue : c'est la comparaison établie par sir Philip entre les céramistes anglais et les céramistes étrangers.

Après avoir constaté les progrès accomplis dans les arts industriels en général, le directeur du musée de South-Kensington a rappelé aux manufacturiers anglais la nécessité de soutenir la redoutable concurrence étrangère; mais il s'est empressé d'ajouter que les Anglais n'avaient pas lieu de s'alarmer de cette concurrence, et que, malgré le dicton si souvent répété : « On fait mieux en France », sa longue expérience et sa connaissance approfondie des industries étrangères lui avaient donné la conviction qu'en Angleterre on fait aussi bien et mieux qu'ailleurs. En terminant son allocution aux élèves de l'École de Stanley, il fit remarquer que l'Autriche avait créé des musées sur le modèle de celui de South-Kensington et que la France allait suivre le même exemple.

Il y a un enseignement à tirer de ce discours, prononcé par un homme dont la parole fait autorité en matière d'art industriel : nous y voyons la légitime satisfaction d'un de ceux qui ont le plus contribué à élever le niveau des industries d'art de l'Angleterre, en constatant que ses efforts et ceux de ses collaborateurs ont été couronnés de succès, en même temps que la ferme résolution de ne pas s'arrêter en chemin et de chercher non seulement à égaler les produits étrangers, mais de plus à les surpasser, en adaptant au génie national les procédés qui, à l'étranger, ont donné les meilleurs résultats; mais nous y voyons encore autre chose, c'est la confiance, très justifiée d'ailleurs, qu'inspire aux Anglais l'état prospère de leur industrie céramique, dont les progrès ont été si rapides et si remarquables. Si, il y a vingt ans, quelqu'un s'était avisé de parler en pareils termes de la céramique anglaise, de sa situation, de son avenir, en la comparant à celle des autres pays, on eût souri avec incrédulité; aujourd'hui, il n'y a aucune exagération à affirmer que, comme céramistes, les Anglais n'ont rien à envier aux autres peuples, et que leur poterie artistique est arrivée à un degré de perfection qu'il serait difficile de surpasser. On est très enclin, en France, à expliquer les progrès accomplis dans les industries d'art anglaises, depuis un quart de siècle, à l'influence étrangère, et notamment à la présence dans les manufactures de l'Angleterre de nombreux artistes français, qui ont introduit dans les industries britanniques ce cachet artistique, cette pureté de goût, cette originalité de bon aloi qui, pendant si longtemps, ont été l'apanage exclusif de nos manufacturiers français. Sans doute, il y a là un argument dont on ne saurait méconnaître la vérité, et il serait facile de dresser la liste des artistes français qui, en venant mettre leur talent au service de bon nombre d'industriels anglais, ont contribué dans une large mesure à la prospérité des industries britanniques; mais ce serait une grave erreur de croire que c'est uniquement à cette cause que sont dus les progrès réalisés en Angleterre depuis l'Exposition de 1851, point de départ de la renaissance artistique à laquelle nous assistons. Que l'influence de nos artistes se soit fait sentir, qu'elle ait hâté le développement du goût anglais, qu'elle l'ait épuré, affiné, c'est incontestable; mais c'est surtout aux écoles d'art, aux musées, aux publications artistiques, aux encouragements du gouvernement et à l'intelligente libéralité des industriels qu'il faut attribuer les merveilleux résultats obtenus en Angleterre depuis une trentaine d'années.

Pour s'en convaincre, il suffit de visiter un établissement situé à Londres même, ou jamais n'est entré un artiste, un dessinateur ou un modeleur étranger, et dont tous les produits sont conçus, dessinés et exécutés par des Anglais; nous avons nommé la poterie de Lambeth appartenant à MM. Doulton.

Sur la rive droite de la Tamise, en face du palais du Parlement et à deux pas du palais de l'archevêque de Canterbury, au centre du quartier de Lambeth, si peu connu et si curieux, et qui est comme une ville manufacturière accotée à la capitale, s'élèvent d'immenses bâtiments que dominent de hautes cheminées; c'est la maison Doulton, ou mieux, la poterie de Lambeth. A son origine, la maison Doulton ne produisait que de la poterie

commune, et pendant longtemps elle n'était connue que des entrepreneurs de maçonnerie et des distillateurs et fabricants de produits chimiques, auxquels elle fournissait des tuiles, des tuyaux de cheminée, des jarres et des pots de grès, qu'elle fabrique toujours en quantité prodigieuse; et ce n'est qu'à une époque relativement récente que la fabrication de la faïence d'art est devenue une des branches les plus importantes de la poterie de Lambeth. En effet, en 1862, à l'Exposition de Londres, la maison n'était représentée que par des produits, fort utiles sans doute, mais qui n'avaient aucune prétention artistique. C'est vers cette époque que les propriétaires eurent l'idée d'ajouter à la fabrication ordinaire de leur établissement celle de la poterie artistique. Ils commencèrent par une espèce de faïence, à laquelle on a donné le nom de *Lambeth ware,* qui rappelle les grès de Flandre et les productions des anciens potiers flamands et allemands.

En 1867, un certain nombre de vases et d'objets divers en *Lambeth ware* figurèrent à l'Exposition du Champ de Mars, où ils furent remarqués, bien qu'étant loin d'atteindre à la perfection; mais on reconnaissait déjà dans ces œuvres cette habileté technique qui caractérise les produits de Lambeth.

Comme nous l'avons déjà dit, la maison Doulton se distingue de toutes les autres par ce fait, que ses productions sont exclusivement l'œuvre de mains anglaises; les propriétaires de cet immense établissement n'ont jamais voulu employer des étrangers : dessinateurs, modeleurs, peintres, décorateurs, sont Anglais. Aussi nulle autre maison ne saurait-elle donner à un égal degré une idée exacte de l'état actuel de la céramique nationale, de ses développements et de ses tendances. Pour donner plus d'extension à la fabrication de la faïence artistique, il fallut recruter un personnel spécial; c'est à l'école d'art de Lambeth qu'allèrent frapper MM. Doulton. Cette école avait été fondée, en 1854, par le révérend William Gregory, vicaire de l'église Sainte-Marie de Lambeth, qui se proposait de donner aux nombreux artisans de ce quartier industriel et populeux de plus grandes facilités qu'ils n'en avaient eu jusqu'alors pour se livrer à l'étude du dessin, si indispensable aux ouvriers de tous les métiers. Sous la direction de M. John Sparks, l'École d'art de Lambeth prit bientôt un développement considérable; les élèves y étaient nombreux, et, lorsque MM. Doulton vinrent y chercher des artistes, ils n'eurent, pour ainsi dire, que l'embarras du choix. Heureux de voir ses efforts si bien reconnus, M. Sparks, qui était entré en relations suivies avec MM. Doulton, redoublait d'ardeur et formait une pléiade de peintres, de modeleurs et de décorateurs, tandis que les propriétaires de la poterie de Lambeth, qui voyaient dans cette école une pépinière d'artistes, ne cessaient de lui prodiguer les encouragements et ne lui ménageaient ni leurs conseils ni leur appui. Aussi l'École d'art de Lambeth est-elle devenue presque une annexe de la poterie. Détail qui a bien son importance : la plupart des artistes employés dans la maison sont des femmes. C'est probablement à la présence de ces collaborateurs féminins qu'il faut attribuer les qualités particulières aux productions de la maison Doulton, remarquables surtout par le goût, la légèreté de touche, le fini des détails et la gracieuseté des motifs d'ornementation.

En 1871, à l'Exposition internationale de South-Kensington, la faïence artistique de Lambeth obtenait le plus grand succès, et les progrès réalisés depuis 1867 témoignaient de la persévérance, de l'énergie et de l'habileté de MM. Doulton, en même temps que du talent croissant de leurs collaborateurs. C'est alors que l'on vit pour la première fois la faïence dite *Doulton ware,* dont la décoration fort simple, mais d'un excellent effet, consiste à tracer le décor à la pointe dans la pâte et à remplir le léger sillon ainsi pratiqué de pâtes de couleurs diverses. Entre les mains d'un artiste habile, cette ornementation donne de très bons résultats. Quelquefois aussi on décore la *Doulton ware* au moyen d'applications en relief; ou bien encore la pièce à décorer est recouverte d'une couche d'engobe

d'une teinte plus claire que le corps du vase, et cette couche supérieure, creusée et découpée, produit des effets de camée très remarquables. Depuis lors, la maison Doulton a produit une grande quantité de faïences diverses, plus ou moins heureuses au point de vue décoratif, mais toujours d'une grande originalité et des plus remarquables au point de vue de la technique.

Il serait impossible de les énumérer toutes, et nous nous contenterons de citer au courant de la plume, outre la *Lambeth ware* et la *Doulton ware*, l'*impasto ware*, la *silicon ware*, une poterie mate d'un grand mérite, et ces jolies pièces en faïence ajourée qui sont une des spécialités de la maison.

Depuis une dizaine d'années, on fait à Lambeth des plaques, des vases, des plats que couvrent de remarquables peintures les artistes attachés à la manufacture. Les résultats obtenus sont des plus satisfaisants, et les artistes-femmes surtout ont fait preuve d'un talent peu commun.

Les terres cuites de Lambeth sont aussi célèbres en Angleterre et doivent leur réputation à un artiste très distingué, M. Tinworth, un modeleur d'une rare habileté, qui a conquis de haute lutte une situation unique dans l'art moderne anglais. M. Tinworth se plaît surtout à reproduire des scènes religieuses, et ses œuvres ont trouvé leur place dans plus d'une cathédrale anglaise.

Avant de terminer ce rapide résumé d'une visite à la poterie de Lambeth, dont les directeurs font les honneurs avec une courtoisie et une obligeance dont nous sommes heureux de les remercier ici, il importe d'insister sur un point qui nous a frappé et qui explique, dans une grande mesure, le succès de l'originalité de ses productions. Toute pièce artistique achetée dans cette maison est unique; on n'en fait jamais deux qui soient entièrement pareilles; si la forme est la même, l'ornementation varie; si, au contraire, les motifs du décor sont semblables, la forme est changée; de plus, jamais un artiste n'exécute un dessin conçu par un autre artiste. Chacun conçoit, dessine et exécute l'ornementation telle qu'il la comprend. C'est là, dit-on à Lambeth, le secret du succès de la maison Doulton.

« Nous avons », a dit M. John Sparks, le directeur de l'École de Lambeth, « la main aussi habile, l'intelligence aussi ouverte, l'esprit aussi poétique que les autres peuples. » C'était fort bien dit; mais M. Sparks a fait mieux encore, il l'a prouvé; et la poterie de Lambeth lui doit une large part de son succès.

P. V.

SCULPTURE DÉCORATIVE

Sté Gle des Applications photographiques. 7, rue d'Argenteuil. — Paris.

FRAGMENT DE LA CHEMINÉE DU CHATEAU D'ÉCOUEN (MILIEU DU XVIe SIÈCLE)

DONT LA SCULPTURE EST ATTRIBUÉE A JEAN GOUJON

SOCLE DU CASQUE AVEC PARTIE DE LA FRISE A GRECQUES

Hauteur 0m72. — Largeur 0m42

Collection des moulages de l'Union Centrale des Arts décoratifs

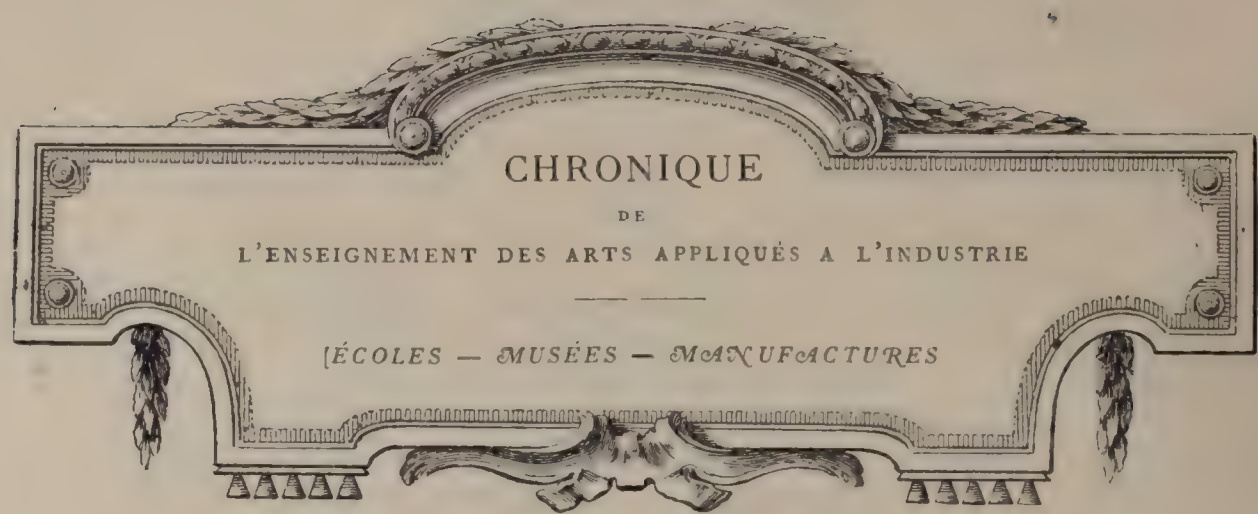
NOS PLANCHES HORS TEXTE

Fragment de la cheminée du chateau d'Écouen. — Parmi les œuvres architecturales de la Renaissance, le château d'Écouen, on le sait, est au nombre des plus remarquables. Bâti par Jean Bullant pour le connétable de Montmorency, qui parvint à en faire une résidence d'un goût admirable, le célèbre architecte semble y avoir travaillé de 1542 à 1559, sans qu'on puisse d'ailleurs être absolument fixé sur les dates, car Bullant, qui resta toute sa vie à Écouen, où il mourut en 1578, ne cessa de travailler au château. La cheminée dont nous publions ici un fragment est célèbre; elle décore la grande salle des fêtes, et se trouve dans un corps de bâtiment qui ne fut commencé[1] qu'après 1550. C'est donc une œuvre qui appartient à la seconde moitié du XVIe siècle, et qui montre bien les caractères particuliers à l'art de cette période : fortes moulures, mélange des marbres, gaines nombreuses, avec des pilastres et autres ornements un peu lourds[2]. La cheminée entière mesure 5m,27 en hauteur sur 3m,75 de largeur. Jean Goujon paraît être l'auteur du bas-relief de la *Victoire*, qui se trouve au centre de la partie supérieure. Toute la sculpture de la cheminée est d'ailleurs traitée avec une rare habileté. Pour ne parler que du fragment que reproduit notre planche, il est difficile d'imaginer rien de plus riche, de plus ample, de plus mâle et de plus élégant tout à la fois comme ornements. Nous parlerons plus longuement de la cheminée du château d'Écouen en donnant une reproduction de l'ensemble.

Vases de Sèvres. — La huitième Exposition technologique de l'Union centrale, actuellement ouverte au palais de l'Industrie, présente une histoire complète de la fabrication de la porcelaine à la manufacture de Sèvres, et nous comptons donner successivement des spécimens des diverses périodes. Les trois vases de notre planche sont d'une exécution moderne, ou, pour mieux dire, contemporaine. Ils appartiennent à la série des porcelaines dures, décorées au grand feu sous couverte. Le n° 1 est un vase potiche, forme Alex. Brongniart, deuxième grandeur; il est à fond bleu paon, décoré d'ornements et de cariatides supportant des cartels en pâtes d'application : la composition de cette pièce est de M. Avisse, les figures de M. Doat, les ornements de M. Lucas. Le n° 2 est un vase dit de Mycènes, première grandeur, forme de M. Carrier-Belleuse; il est à fond bleu paon, décoré de feuillages et de médaillons avec figures en pâtes d'application rehaussées d'or. La composition et l'exécution sont de M. Gobert. Enfin le n° 3 est un vase potiche, forme Alex. Brongniart, deuxième grandeur; à fond vert, décoré de figures représentant les *Éléments* en pâtes d'application; la composition est de M. Froment, l'exécution de M. Barriat.

Esquisse pour une composition décorative, par M. P.-V. Galland. — Nous avons trop souvent parlé dans cette Revue du talent de M. Galland, l'éminent professeur de composition décorative à l'École des beaux-arts, pour qu'il soit nécessaire d'insister, à propos de cette planche, sur les qualités de premier ordre qui font de cet artiste un des grands maîtres décorateurs dont puisse s'honorer l'École française. L'esquisse que nous donnons aujourd'hui est empruntée à la collection de dessins et croquis originaux acquise de M. Galland par le Musée des Arts décoratifs.

1. Palustre, *la Renaissance en France.*
2. Darcel et Rouyer, *l'Art architectural en France.*



ÉCOLES

En 1874, il y avait à Paris 203 écoles de dessin de différents degrés appartenant à la Ville ou subventionnées par elle; il y en a maintenant 437. On comptait 80 professeurs, ils sont à présent 182; le nombre des élèves était de 14,000, il est de 27,000 en ce moment.

Le budget pour le dessin était de 60,000 francs en 1862; en 1874, il était de 254,000 francs; aujourd'hui il dépasse 936,000 francs, presque un million.

L'École régionale d'arts industriels a Saint-Étienne. — Dans une réunion tenue le 24 août à Saint-Étienne, et à laquelle assistaient des membres du conseil général, du conseil municipal, de la chambre de commerce et de la commission des beaux-arts de la ville, il a été décidé que l'école de dessin serait transformée en « École régionale d'arts industriels ». Le nouvel établissement comprendra les cours suivants : 1° Dessin élémentaire; 2° dessin moyen; 3° dessin supérieur; 4° géométrie; 5° géométrie descriptive; 6° perspective; 7° anatomie; 8° histoire de l'art; 9° composition décorative, peinture et aquarelle; 10° modelage, sculpture; 11° architecture; 12° gravure; 13° physique et chimie; 14° teinture théorique; 15° teinture pratique; 16° dessin géométrique; 17° mécanique; 18° chauffage; 19° tissage; 20° mise en carte.

Le budget de l'École régionale sera constitué, d'une part, par l'administration de la ville de Saint-Etienne, qui donnait déjà auparavant 25,000 francs, et, d'un autre côté, par le conseil général, par la chambre de commerce et par l'État, qui donnera une subvention égale constamment au budget total.

Nous ne pouvons que nous réjouir de voir s'établir à Saint-Étienne un enseignement complet d'art décoratif, dirigeant les études vers les industries spéciales à la région. Roubaix, qui a pris les devants, en ressent déjà tous les avantages; son école montre de jour en jour de plus grands progrès.

MUSÉES

Les dessins de Percier. — Dans la séance du 31 mai, le neveu et héritier de Percier, M. Villain, a fait don à l'Académie des beaux-arts de tous les dessins exécutés par son oncle, de 1786 à 1791, non seulement à Rome, mais encore dans les autres villes d'Italie, alors qu'il

était élève de notre École des beaux-arts. Dans les huit volumes de cette belle collection sont contenus des portraits par Lethière et par d'autres camarades de Percier.

Musée de Cluny. — Le conservateur du musée de Cluny vient d'enrichir ses collections de huit grands panneaux de carrelage provenant du château de la Bâtie, près Rouen, et exécutés en mars 1548 par « Mosseot Abaquesne, esmailleur en terre de Notre-Dame de Sotteville-lès-Rouen ». Un autre carrelage, du même artiste, se trouve déjà exposé à Cluny.

Une acquisition plus importante a également été faite en Hollande par le même musée; il s'agit d'une plaque funéraire en cuivre. La France, jusqu'à ce jour, ne possédait aucune pièce de ce genre et était réduite à n'exposer dans ses musées que des copies prises dans les musées de Bruges et de Gand.

Enfin, il vient d'être fait don au musée de Cluny, par le ministre de la guerre, de vingt-cinq magnifiques plaques de cheminées datant des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, et provenant de la démolition d'appartements qui faisaient partie du fort de Vincennes.

Posen. — Les journaux polonais nous apprennent que M. Kraszewski a fait don au musée de Posen de sa splendide collection d'objets d'art, provenant des cadeaux qu'il a reçus de toutes les parties du monde à l'occasion de son cinquantenaire.

Italie. — Le Musée municipal de Brindisi *(Museo Civico)* vient de s'enrichir d'une fort belle mosaïque découverte dans cette ville. Elle mesure $5^{m},20$ de long sur $3^{m},20$ de large et est assez bien conservée. Le sujet est *le Labyrinthe construit par Dédale dans l'île de Crète.* Le centre est occupé par un carré de 38 centimètres de côté, dans lequel est représenté *le Combat de Thesée et du Minotaure.* Thésée tient dans la main droite une massue recourbée avec laquelle il va achever le monstre déjà tombé à genoux sous ses coups. Le Labyrinthe est entouré de nombreux perchoirs au haut desquels se voient des pies, allusion probable aux oiseaux automatiques que fabriquait Dédale. M. Tarantini, inspecteur des monuments de la Terre d'Otrante, a envoyé une intéressante communication relative à cette mosaïque, communication dont l'Académie des inscriptions a pris connaissance dans une de ses dernières séances.

Russie. — Le comte Sabourof, ancien ambassadeur de Russie à Berlin, vient de vendre sa célèbre collection d'antiquités classiques. L'Ermitage de Saint-Pétersbourg lui a payé, pour sa collection de terracotta, une somme 800,000 fr.; le Musée de Berlin, pour quarante-neuf vases et soixante pièces de sculpture, 400,000 francs, et le Musée Britannique, pour des bronzes et d'autres objets, un million de francs environ.

EXPOSITIONS

NUREMBERG. — Le *Bayrisches Gewerbemuseum*, à Nuremberg, organise pour l'époque du 15 juin au 30 septembre 1885 une exposition internationale d'ouvrages d'orfèvrerie, joaillerie, bronzes d'art et d'ameublement, ainsi que des machines, outils et métaux bruts nécessaires à leur fabrication. Cette exposition sera complétée par une division historique.

Cette division historique aura pour but de donner un aperçu du développement successif des travaux d'orfèvrerie et de joaillerie, des bronzes d'art et d'ameublement; de montrer les avantages des travaux anciens au point de vue technique et artistique, et d'éveiller, par suite, l'émulation vers des perfectionnements et des progrès dans le domaine des ouvrages modernes en métaux.

La division historique embrassera les produits des arts et métiers provenant des âges les plus reculés jusqu'aux œuvres des temps modernes, soit jusqu'au commencement de ce siècle; ainsi : des ouvrages de bijouterie d'or et d'argent, de joaillerie; des ouvrages artistiques en cuivre, y compris des émaux; des bronzes d'art et des ouvrages en laiton; des produits artistiques, des potiers d'étain.

Les articles ressortissant à la division historique seront l'objet d'une exposition privilégiée et pourvus du nom de leur propriétaire. En ce qui concerne l'assurance et la sauvegarde desdits objets d'exposition, il sera pris les mesures de garantie les plus amples.

Tous les frais occasionnés par cette division seront supportés par le « Bayrisches Gewerbemuseum », qui prendra à sa charge les frais d'emballage et de transport jusqu'à destination, tant pour l'aller que pour le retour.

Les envois des objets destinés à la division historique seront reçus jusqu'au 30 avril 1885.

Ajoutons, à propos de la prochaine exposition d'orfèvrerie de Nuremberg, qu'une excellente innovation vient d'être faite par le *Bayrisches Gewerbemuseum*. Il a ouvert un concours international pour l'exécution de l'affiche relative à l'exposition. Cette affiche sera exécutée en chromolithographie, et le projet doit mesurer, sans marge, 77 centimètres de haut sur 52 centimètres de large. Trois prix seront donnés : le premier, de 500 marks, les deux autres de 300 marks. Le dernier délai pour l'envoi des projets a été fixé au 15 octobre courant.

BIBLIOGRAPHIE

M. Jacques de Falke vient de publier à Stuttgart (W. Spemann), un livre d'un très grand intérêt : c'est *l'Esthétique des industries d'art*, véritable guide et conseiller pour les collectionneurs, les conservateurs des musées, les professeurs, etc. M. Falke est déjà l'auteur de deux ouvrages très estimés en Allemagne et en Autriche. Ce sont : *l'Art dans la Maison (Kunst im Hause)* et *l'Histoire du Goût moderne (Geschichte des modernen Geschmackes)*.

PEINTURE DÉCORATIVE

Sc. Gr. des Applications photographiques — 7, rue d'Argenteuil, Paris

ESQUISSE POUR UNE COMPOSITION DÉCORATIVE

PAR P.-V. GALLAND, PROFESSEUR A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Collection du Musée des Arts décoratifs

BULLETIN DE L'UNION CENTRALE

DES

ARTS DÉCORATIFS

Documents relatifs à la 8e Exposition technologique

DES INDUSTRIES D'ART

LA PIERRE, LE BOIS (Construction), LA TERRE ET LE VERRE

Palais de l'Industrie (Champs-Élysées)

JURY

Dans les premiers jours du mois de septembre, le conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs s'est réuni pour discuter le règlement général et la formation du jury de sa 8me Exposition des Arts décoratifs.

Le règlement pour la composition et le fonctionnement de ce jury a été adopté comme suit :

SUPPLÉMENT

AU RÈGLEMENT GÉNÉRAL

Des jurys

Article 23. — L'examen, l'appréciation et le jugement des œuvres exposées dans l'Exposition moderne sont confiés à des juges spéciaux nommés, moitié à l'élection par les exposants et moitié par le Conseil d'administration de l'*Union Centrale*.

Le Président et le Rapporteur général seront nommés par le Conseil d'administration.

Les concours spéciaux seront jugés par ce même jury (1).

Art. 24. — Le règlement concernant la formation et les attributions des différents jurys sera affiché dans les salles d'exposition le jour qui précèdera les élections.

Art. 25. — Les récompenses seront distribuées en séance solennelle à la fin de l'Exposition.

Art. 26. — Seront mis hors de concours les exposants qui ont obtenu des médailles d'or aux expositions nationales et universelles de Paris, ainsi qu'aux expositions de l'*Union Centrale*.

Art. 27. — L'exception contenue en l'article 26 n'a trait qu'au premier concours ouvert dans l'Exposition technologique des industries de la pierre et du bois de construction, de la terre et du verre. — Sont admis à prendre part aux concours spéciaux tous les artistes et tous les industriels qui se conformeront au programme, quelles que soient les récompenses précédemment obtenues par eux, mais à la condition de n'appartenir ni au jury chargé de l'examen de ce concours ni au Conseil d'administration de l'*Union Centrale*.

Art. 28. — Les rapports des jurys seront publiés par les soins de l'*Union Centrale*, qui s'en réserve la propriété.

Des récompenses

Des récompenses sont réservées à l'Exposition technologique de la pierre et du bois de construction, de la terre et du verre. — Elles sont de deux sortes : 1° pour les produits exposés dans le premier concours, elles consistent en des médailles d'or, d'argent et de bronze et en mentions honorables ; 2° pour les prix réservés aux lauréats des concours exécutés sur programme, l'*Union Centrale* a décidé de donner, au lieu de médailles, un objet d'art exécuté spécialement pour le concours.

Chacun des 32 concours aura donc 2 prix, l'un réservé aux produits fabriqués, l'autre aux modèles exécutés par les artistes. En outre, deux récompenses de la valeur de 1,000 francs chacune pourront être attribuées à l'objet, modèle ou exécution, qui aura été jugé le plus remarquable dans les concours exécutés sur programmes.

1. Voir les documents relatifs aux Concours et à l'exécution des plaquettes et du diplôme spécialement réservés à

RÈGLEMENT ADDITIONNEL

Pour le fonctionnement du jury

I. — Les 34 classes comprenant l'Exposition technologique des industries de la *Pierre* et du *Bois de construction*, de la *Terre* et du *Verre* sont divisées en 5 groupes :

1er Groupe. — *La Pierre* Classes 1 à 7.
2e Groupe. — *Le Bois de construction.* — Classes 9 à 18.
3e Groupe. — *La Céramique.* — Classes 21 à 25.
4e Groupe. — *La Verrerie, la Cristallerie, les Émaux, la Mosaïque et les applications de la Photographie à ces industries.* — Classes 24 à 32 et classe 34.
5e Groupe. — *La Section de l'Architecture et des Artistes, la section des Dessins et modèles afférents aux 3 groupes. — Les Écoles.* — Classes 8, 19 et 33.

II. — Les Jurys fonctionnant par groupes et non par classes auront à constituer leurs bureaux; ils nommeront un Président, un Vice-Président et un Secrétaire-Rapporteur.

III. — Ces Jurys, réunis en assemblée générale, procèderont à l'élection d'un Vice-Président pour aider et suppléer, au besoin, le Président et le Rapporteur général désignés par le Conseil d'administration.

IV. — Désirant conserver aux récompenses décernées par les Jurys de l'*Union Centrale* la juste notoriété dont elles jouissent, le Conseil d'administration a décidé que 12 médailles d'or seulement seraient mises à la disposition du Jury pour être décernées, s'il y avait lieu, aux produits d'un mérite exceptionnel.

V. — Les propositions pour toutes les récompenses seront faites par les Jurys de groupes; ils prononceront sans appel sur toutes les récompenses inférieures aux médailles d'or.

VI. — Un Jury supérieur, composé des bureaux de chaque groupe et assisté du Président et du Rapporteur général, recevra et examinera les propositions des groupes relativement aux médailles d'or. Il prononcera en dernier ressort sur l'attribution de ces récompenses; il statuera, en outre, sur les récompenses à décerner dans les concours spéciaux. (Plaquettes et *grand prix* de l'*Union Centrale.*)

VII. — Les rapports de chaque groupe seront divisés par chapitres correspondant aux classes spéciales qui leur appartiennent. — Ils rendront compte de la qualité des produits exposés et des mérites des œuvres soumises aux concours spéciaux de la *Pierre* et du *Bois de construction*, de la *Terre* et du *Verre*.

La première assemblée plénière du jury constitué en conformité du règlement général ci-dessus a eu lieu le 1er septembre 1884 dans le grand salon d'honneur du 1er étage du palais de l'Industrie.

En ouvrant la séance, M. Antonin Proust, président de l'Union centrale des Arts décoratifs, a prononcé les paroles suivantes :

« Messieurs les Jurés,

« Je vous remercie, au nom de l'Union centrale, d'avoir accepté de nous prêter votre concours pour le jugement des œuvres groupées dans notre 8me Exposition. Grâce à la bienveillance constante des collectionneurs et des administrations publiques, la partie rétrospective de cette Exposition présente un grand intérêt. Mais je suis heureux de constater dans la partie moderne, de la part de nos artistes et industriels, un effort considérable et une tendance tout à fait louable et de plus en plus marquée à se dégager de l'imitation du passé.

« Vous aurez à reconnaître ce progrès, et j'espère que le Gouvernement de la République tiendra à honneur de le consacrer en ajoutant des récompenses à celles que nous vous prions de distribuer.

« Vous me permettrez d'appeler tout particulièrement votre attention sur les moulages destinés à servir de modèles dans nos écoles. L'Union Centrale s'est, en effet, donné pour mission d'aider au développement de l'enseignement et de lui annexer des méthodes sûres en le ramenant aux traditions vraiment françaises. Je n'ai pas besoin de vous dire, Messieurs, que vous trouverez du côté de l'Union centrale le désir et la volonté de faciliter votre tâche.

« J'ai l'honneur de prier M. Teisserenc de Bort de prendre la présidence du jury et de la réunion. »

Après cette allocution, M. Teisserenc de Bort, sénateur, s'assied au fauteuil de la présidence; M. de Fourcaud, le rapporteur général du jury désigné par le Conseil d'administration prend place auprès de lui.

M. Teisserenc de Bort fait immédiatement procéder à l'élection par l'assemblée plénière du vice-président du jury. M. le colonel Laussedat, directeur du Conservatoire des arts et métiers, ayant réuni la majorité des suffrages, est proclamé vice-président du jury de la 8me Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs.

M. Teisserenc de Bort communique ensuite la liste complète du jury, tel que ce dernier résulte des nominations faites directement par le conseil d'administration de la société et des élections opérées par les exposants et l'assemblée plénière du jury.

COMPOSITION DU JURY

DE LA

8e EXPOSITION DES INDUSTRIES D'ART

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

MM. Teisserenc de Bort, sénateur, *président du Jury.*
Le colonel Laussedat, directeur du Conservatoire des arts et métiers, *vice-président.*
De Fourcaud, *rapporteur général.*

1er GROUPE. — LA PIERRE.

MM. Charles Garnier, architecte, *président.*
Fontenay, joaillier, *vice-président.*
Ouachée, carrier, *secrétaire-rapporteur.*
Corroyer, architecte.
Moreau-Vauthier, sculpteur.
Strauss, conseiller d'Etat.
Dervillé, marbrier.
Gros de Perrodil, ingénieur.
Letourgeon, entrepreneur.
Debut, joaillier.
Galbrunner, graveur sur pierres fines.
Gerandiez, entrepreneur.

2e GROUPE. — BOIS DE CONSTRUCTION.

MM. Questel, architecte, *président.*
Crépinet, architecte, *vice-président.*
Didron, peintre verrier, *secrétaire-rapporteur.*
Haret, entrepreneur de menuiserie.
Laussedat, directeur du Conservatoire des arts et métiers.
Noel (A.), inspecteur des forêts.
Huret-Belvallette, président de la chambre syndicale de carrosserie.
Deglerck, tourneur.

Viardot, chimiste.
Plessis, président de la Société de tranchage des bois.
Regnier, ornemaniste.
Bertrand, entrepreneur de charpente.

3e GROUPE : 1re SECTION. — CÉRAMIQUE.

MM. Lauth, directeur de la manufacture de Sèvres, *président*.
Boulenger, fabricant de porcelaine, *vice-président*.
Arène (Paul), critique d'art, *rapporteur*.
Deck, céramiste.
Gastellier, président de l'Union céramique et chaufournière de France.
Hache, fabricant de porcelaine.
V. De Luynes.
Parvillée, céramiste.
Redon, fabricant de porcelaine.
Selmersheim, architecte.
Loebnitz, céramiste.
Haviland, fabricant de porcelaine.
Laurin, fabricant de faïences et de porcelaines.
Thierry, négociant.
Destigniéres, architecte.
Du Sartel.
Dubreuil, directeur de la maison Pouyat de Limoges.
Lourdelet, président de la chambre syndicale des commissaires.

4e GROUPE. — VERRERIES, CRISTAUX, ÉMAUX, MOSAÏQUES, APPLICATIONS DE LA PHOTOGRAPHIE A LA CÉRAMIQUE.

MM. Stenheil, peintre verrier, *président*.
Girard (Ch.), chimiste, chef du laboratoire municipal de la ville de Paris, *vice-président*.
Gerspach, chef de bureau des manufactures nationales, *rapporteur*.
Bazire (Ed.), critique d'art, *rapporteur*.
Brocard, peintre émailleur.
Champier (Victor), rédacteur en chef de la *Revue des Arts Décoratifs*.
De Courcy, peintre.
Davanne, président de la Société de photographie.
Maes, cristallerie de Clichy.
Pelletier, fabricant de verrerie.
Soyer, peintre émailleur.
Anglade, peintre verrier.
Carpentier, miroitier.
Cernesson, architecte, conseiller municipal.

5e GROUPE. — SECTION DES ARTISTES ET DES ARCHITECTES, DESSINS ET MODÈLES, ÉCOLES.

MM. Guillaume (E.), statuaire, *président*.
Magne (A.), architecte, *vice-président*.
Lameire, peintre, *vice-président*.
Ménard (René), professeur de l'Ecole nationale des Arts décoratifs, *rapporteur*.
Galland, peintre.
Racinet, peintre.
Sédille, architecte.
Parvillée (A.) fils, professeur de dessin.
Pascal, architecte.
Hamel (Emile), sculpteur.
Nénot, architecte.
Lheureux, architecte.

Les opérations du jury, commencées dès le 20 septembre, devront être terminées au plus tard le 20 octobre; les rapports des groupes devront être achevés le 25 octobre et le rapport général le 10 novembre.

CONCOURS

DU

GRAND PRIX D VOYAGE ET DE LA BOURSE D'ÉTUDE

POUR LES ÉLÈVES DES ÉCOLES (FILLES ET GARÇONS)

En outre des concours spéciaux organisés sur programme entre les artistes et les industriels ayant pris part à la huitième Exposition de l'Union centrale et qui sont actuellement soumis à l'examen du jury supérieur, l'Union centrale des Arts décoratifs a maintenu cette année son concours du « Grand Prix de voyage », et, conformément à ses précédentes promesses, a institué, sous le nom de bourse d'étude, un nouveau concours et une nouvelle récompense pour les élèves (filles). Nous publions ci-dessous le règlement et les conditions de ce concours.

RÈGLEMENT

Article premier. — Voulant favoriser d'une façon exceptionnelle le développement des études d'art, l'*Union Centrale des Arts Décoratifs* maintient le prix dit GRAND PRIX DE VOYAGE, fondé par elle en 1869.

Art. 2. — L'*Union centrale* institue, en outre, un nouveau prix dit BOURSE D'ETUDE, spécialement affecté aux jeunes filles qui prendront part au concours.

Art. 3. — Le concours pour chacun de ces prix sera précédé d'une épreuve d'essai.

Chacune de ces épreuves d'essai aura lieu en une journée au palais des Champs-Elysées.

Le concours définitif aura lieu dans le même local et durera cinq jours.

Art. 4. — Seront admis à l'épreuve d'essai tous les concurrents, filles et garçons, qui se présenteront en justifiant qu'ils sont âgés de moins de vingt-cinq ans au 1er janvier 1885, et qui n'auront pas encore obtenu le GRAND PRIX DE VOYAGE.

Art. 5. — Prendront part au concours définitif les concurrents, filles et garçons, désignés par le jury parmi ceux qui auront subi les épreuves d'essai. Sont seuls exceptés de l'épreuve d'essai les concurrents, filles et garçons, qui ont été admis à l'épreuve définitive dans les précédents concours du Grand Prix de Voyag.

Art. 6. — L'épreuve d'essai consistera dans une série d'exercices faits en une journée, d'après un modèle en nature qui sera donné par l'*Union Centrale* et qui sera exécuté en dessin ou lavis.

Le sujet du concours sera une composition d'art appliqué à l'industrie; cette composition pourra être exécutée en dessin ou en terre, au choix des concurrents.

La Composition devra être conçue de façon à être susceptible d'exécution industrielle.

Le programme du concours définitif sera donné le matin du jour de l'ouverture du concours.

Art. 7. — Pour le concours définitif, le sujet pourra être différent pour les jeunes gens et les jeunes filles. L'épreuve d'essai sera la même pour les deux sections.

Art. 8. — Les épreuves d'essai et le concours définitif seront exposés publiquement avant et après le jugement.

Art. 9. — L'*Union Centrale* mettra à la disposition du lauréat désigné par le jury dans le concours des jeunes gens, une somme de 800 francs qui devra être employée en frais de voyage.

Les deux concurrents qui seront classés avec les nos 2 et 3 obtiendront chacun une somme de 100 francs et un prix de livres.

Le voyage étant spécialement destiné à compléter l'éducation artistique du lauréat, celui-ci sera tenu, à son retour, de présenter au Président de l'*Union Centrale* le cahier de croquis et de dessins qu'il aura faits pendant la durée de son voyage, et d'adresser une correspondance à la Société pour permettre à cette dernière de juger de l'emploi de son temps.

Art. 10. — L'*Union Centrale* mettra également à la disposition de la jeune fille lauréat dans sa section, une somme de 800 francs qui devra lui servir à compléter son éducation artistique, suivant un engagement qui sera pris à cet égard avec l'*Union Centrale*.

Les deux concurrentes qui, dans la section des jeunes filles, seront classées avec les nos 2 et 3 obtiendront chacune une somme de 100 francs et un prix de livres.

Le complément de l'éducation artistique de la jeune fille lauréat étant le principal objet de la *bourse d'étude*, cette jeune fille devra présenter au comité de l'*Union Centrale*, dans le courant de l'année scolaire, une série d'études faites en vue des applications de l'Art à l'Industrie.

Art. 11. — Il sera rendu compte publiquement à la distribution solennelle des prix de l'Exposition qui suivra celle de 1884, des travaux ainsi remis au Président de l'*Union Centrale* par les lauréats, en conformité des articles ci-dessus, et ces travaux seront exposés.

Art. 12. — Les Membres du jury chargés d'apprécier la valeur de ces concours seront nommés par le Conseil d'Administration de l'*Union Centrale*.

Art. 13. — Il sera fait, par les soins de ce jury, un rapport détaillé sur ces concours.

Art. 14. — Le jugement sera rendu le 30 octobre. Les compositions ayant mérité le GRAND PRIX DE VOYAGE ainsi que la BOURSE D'ÉTUDE, et celles ayant été classées 2e et 3e dans chacune des sections de jeunes gens et de jeunes filles seront mises à une place d'honneur dans une des salles de l'Exposition.

Art. 15. — Les concurrents et concurrentes devront se faire inscrire au Secrétariat général de l'*Union Centrale*, porte IV, au palais de l'Industrie, avant le 20 octobre, terme de rigueur.

Ils devront produire des pièces justificatives de la date de leur naissance.

L'appel nominal pour l'épreuve d'essai aura lieu le mercredi 22 octobre, à 8 heures 1/4 précises du matin.

Le jugement de l'épreuve d'essai aura lieu le jeudi 23 octobre et sera immédiatement affiché. Le concours définitif aura lieu le vendredi 24 pour l'esquisse, et les samedi 25, dimanche 26, lundi 27, mardi 28.

L'appel sera fait chaque jour à 8 heures 1/2 précises. Le jugement du Concours aura lieu le jeudi 30 octobre. Chaque concurrent devra être pourvu du matériel nécessaire à l'exécution de la composition ; chaque sculpteur devra apporter un chevalet, un fonds et deux pains de terre glaise.

On rappelle que les sculpteurs sont tenus de faire en dessin l'épreuve d'essai.

Le concours aura lieu sous la surveillance d'une Commission nommée par le Président de l'Exposition.

Paris, le 1er octobre 1884.

Le Président de l'Union Centrale :

ANTONIN PROUST.

Le Président de l'Exposition :

HENRI BOUILHET.

MOULAGES

Dans notre prochain numéro, nous nous proposons de donner le détail d'une remarquable collection de moulages de l'Alhambra, gracieusement offerte à l'Union Centrale par M. Paul Bœsvilwald, l'éminent architecte du gouvernement.

L'atelier de moulages de la société sera bientôt en mesure d'offrir au public des reproductions de ces moulages, dont la valeur décorative peut être d'un grand intérêt comme modèles pour nos écoles.

La lettre suivante a été adressée, le 18 août dernier, à M. Antonin Proust, Président de l'Union centrale des Arts décoratifs :

Paris, le 18 août 1884.

« Monsieur le député et cher collègue,

« Par deux lettres en date des 29 janvier 1883 et 28 mars 1884, vous avez exprimé le désir d'obtenir la concession pour le musée de l'Union centrale des Arts décoratifs, 1° de quelques-uns des morceaux d'architecture et de sculpture provenant de la démolition des ruines des Tuileries, que l'Etat s'est réservés ; 2° de diverses pièces de serrurerie qui proviennent des anciens appartements du palais, décorés sous la direction de M. Lefuel, et qui sont déposés dans les bureaux de l'agence.

« Je suis heureux de vous annoncer qu'après m'être concerté avec M. le Ministre des Finances, il m'est possible d'autoriser cette double concession, à la condition que les objets dont il s'agit seront remis, à titre de prêt ou de dépôt, à la charge par l'Union centrale des Arts décoratifs de prendre toutes les mesures indispensables pour leur conservation et qu'ils devront être rendus à l'administration si elle en fait la demande.

« Les fragments de ruines seront remis par la Direction des Beaux-Arts et les pièces de serrurerie par M. Guillaume, architecte du palais des Tuileries.

« Je vous prie, monsieur le député et cher collègue, de vouloir bien inviter un membre de l'Union centrale des Arts décoratifs à se concerter à cet effet avec la Direction des Beaux-Arts et M. Guillaume.

« En ce qui concerne les pièces de serrurerie, le procès-verbal destiné à constater leur remise devra être établi en trois expéditions qui seront déposées : la première, à la Direction des Bâtiments civils, la seconde au siège de l'Union centrale, et la troisième dans les archives de l'agence du palais des Tuileries.

« Agréez, monsieur le député et cher collègue, l'assurance de ma haute considération.

« *Le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,*

« Signé : FALLIERES. »

En conformité de cette lettre, une commission spéciale composée de MM. Henri Bouilhet et Crepinet a été nommée pour s'entendre avec la Direction des Bâtiments civils et M. Guillaume, l'architecte du palais des Tuileries, sur la prise de possession par le Musée des Arts décoratifs de ces pièces intéressantes.

Incessamment elles seront installées dans les salles du musée.

BIBLIOTHÈQUE

Nous signalons aux nombreux travailleurs qui fréquentent notre succursale de la place des Vosges le don récemment fait à notre bibliothèque par M. Ch. Demengeot, l'habile graveur héraldiste, d'un remarquable ouvrage intitulé : *Dictionnaire du chiffre monogramme dans les styles moyen âge et Renaissance* et *Couronnes nobiliaires universelles.*

Ce volume, qui comprend de nombreuses planches gravées au burin, est dès maintenant à la disposition du public à notre bibliothèque.

Ajoutons encore à ce don trois envois importants :

Le case e gli monumenti di Pompei, fascicules 66 et 67. — Don de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts;

835 échantillons de soieries modernes, 1 volume, don de M. Brunnier;

300 échantillons de soieries et velours modernes, 1 volume, don de M. Brunnier.

∴

En juillet, 768 lecteurs ont fréquenté notre bibliothèque.

En août, 604 lecteurs ont fréquenté notre bibliothèque.

En septembre, 575 lecteurs ont fréquenté notre bibliothèque.

2,728 ouvrages ont été consultés dans le cours de ce dernier trimestre.

∴

Les chambres syndicales réunies de la dentelle, de la passementerie, etc., qui depuis plusieurs années avaient installé leur école professionnelle de dessin dans une des salles de notre bibliothèque, gracieusement mise à leur disposition, viennent d'aviser le Président de l'Union centrale de leur intention de transférer leurs cours du soir dans un local plus vaste.

L'Union centrale va mettre à profit le départ de cette école pour agrandir ses salles de lecture et transformera en bibliothèque l'annexe dont elle va reprendre possession.

LA LOTERIE DES ARTS DÉCORATIFS

A la suite de démarches faites auprès du gouvernement par M. le président de l'Union centrale des Arts décoratifs, à l'effet de créer à Paris un musée d'art industriel, M. Goblet, alors ministre de l'intérieur, par un arrêté en date du 31 mai 1882, autorisa M. Antonin Proust, président de l'Union centrale des Arts décoratifs, à émettre une loterie de 14 millions de francs, représentés par 14 millions de billets à 1 franc.

Cet arrêté est ainsi conçu :

Le Ministre de l'Intérieur,

Vu la demande formée par le Comité de l'Union centrale des Arts décoratifs, tendant à obtenir l'autorisation d'organiser une loterie de 14 millions, dont le produit sera affecté à la création d'un musée;

Vu la loi du 21 mai 1836;

Vu l'ordonnance royale du 29 mai 1844;

Vu la circulaire ministérielle du 4 novembre 1858, disposant qu'une commission de cinq membres, au moins, doit être instituée auprès de toute loterie dont le capital atteint 50,000 francs;

Arrête :

Article premier. — M. Antonin Proust, président de l'Union centrale des Arts décoratifs, est autorisé à organiser une loterie de 14 millions, représentés par 14 millions de billets à 1 franc.

L'ensemble des lots, d'une valeur de 1,500,000 francs, sera représentée par

1 lot de.		500,000 fr.
2 lots de.	100,000 fr.	200,000
4 lots de.	50,000	200,000
8 lots de.	25,000	200,000
20 lots de.	10,000	200,000
100 lots de.	1,000	100,000
200 lots de.	500	100,000
125 lots.		1,500,000 fr.

Les billets pourront être colportés, distribués, entreposés et placés dans tous les départements.

Ils devront être soumis à l'approbation du préfet de police avant d'être mis en circulation.

Art. 2. — Le bénéfice de cette autorisation ne pourra être cédé à des tiers

Art. 3. — La somme nécessaire pour la garantie des lots devra être déposée à la Banque de France un mois avant le tirage.

Art. 4. — Le montant des frais d'organisation de la loterie, lots compris, ne pourra pas dépasser le taux de 30 pour 100.

Art. 5. — Les billets ne pourront être vendus au public au-dessus du prix fixé par l'article 1er. Toute infraction à cette disposition, du chef des organisateurs de la loterie, ou faite avec leur connivence, entraînera la révocation de l'autorisation accordée par l'article 1er.

Art. 6. — Le tirage de la loterie aura lieu à Paris, six mois après la notification du présent arrêté.

Art. 7. — Les lots non réclamés dans le délai de trois mois après le jour du tirage appartiendront à l'œuvre de la loterie.

Art. 8. — Le préfet de police est chargé de notifier le présent arrêté, d'en assurer l'exécution et de régler, avec le concours d'une commission de surveillance nommée par lui, les diverses opérations relatives à cette loterie.

Paris, le 31 mai 1882.

Le Ministre de l'Intérieur,
René Goblet.

Conformément à l'arrêté ministériel, M. le préfet de police nomma une commission de dix membres chargée de surveiller et de contrôler les opérations de la loterie. Cette commission fut ainsi composée : MM. Antonin Proust, Marvejouls, conseiller de préfecture, Bouilhet, Berger, Delamarre-Didot, Grados, Dreyfus, Bertin Cante, Taylor, commissaire de police.

Dès le 3 juin, les membres de la commission de surveillance et les membres du bureau de l'Union centrale des Arts décoratifs, réunis en séance sous la présidence de M. Antonin Proust, discutèrent les moyens à employer pour organiser la loterie et préparer l'émission des billets.

Dans cette réunion, M. Henri Avenel fut nommé directeur de la loterie, et la confection des 14 millions de billets fut confiée à M. Quantin, imprimeur.

Quant aux questions d'organisation de la loterie, elles furent successivement étudiées tant par la commission de surveillance que par le conseil d'administration de l'Union centrale, et, grâce à la bienveillance du ministère des Beaux-Arts, l'administration de la loterie put s'installer au palais de l'Industrie.

Tout d'abord, la commission de surveillance trouva que le chiffre de 1,500,000 fr. était peu en rapport avec l'importance du nombre des billets et elle décida, dans sa séance du 17 juin, de demander à M. le ministre de l'Intérieur l'autorisation d'augmenter de 500,000 francs le montant des lots, qui se trouva ainsi fixé à 2 millions de francs, savoir :

1 lot de		500,000 fr.
1 lot de		200,000
4 lots de	100,000 fr.	400,000
4 lots de	50,000	200,000
8 lots de	25,000	200,000
20 lots de	10,000	200,000
100 lots de	1,000	100,000
400 lots de	500	200,000
538 lots.		2,000,000 fr.

Un arrêté ministériel du 19 juin 1882 accorda l'autorisation demandée, et l'administration de la loterie put annoncer au public que l'émission des 14 millions était fixée au 31 juillet.

Il est à noter que M. le ministre des finances, à la demande de M. le président de l'Union centrale, par une circulaire adressée à MM. les directeurs des contributions indirectes, invitait tous les débitants de tabac à concourir au placement des billets, et qu'en outre, le directeur de la loterie avait fait appel à chacun des membres du conseil de l'Union centrale des Arts décoratifs, pour les inviter à prêter tout leur concours à l'œuvre de la loterie et à utiliser dans ce but le personnel qu'ils pouvaient employer, afin de donner plus d'extension au placement et à la vente des billets en province et à l'étranger.

L'émission des billets commença donc le 31 juillet 1882 dans des conditions exceptionnellement difficiles, car à ce moment le public était sollicité par de nombreuses loteries en cours, dont les principales étaient la Loterie des Gens de Lettres, la Loterie de la ville de Lille, la Loterie de la ville de Trieste, dont les billets avaient été autorisés à circuler en France. Toutefois, la progression de la vente des billets des Arts décoratifs ne tarda pas à se faire sentir, et, le 11 décembre 1882, la Commission constatait qu'à cette date l'administration de la loterie avait émis 1,657,683 billets, dans les proportions suivantes :

Mois d'août	245,790
Mois de septembre	303,587
Mois d'octobre.	350,849
Mois de novembre	521,028
Du 1er au 11 décembre	236,429

Dans ce total de billets vendus, Paris figurait pour un chiffre de 995,650 billets, et les départements et l'étranger pour 561,918.

Ce résultat des plus satisfaisants engageait, ainsi que le faisait remarquer le président de l'Union centrale, tous les membres des différents comités de l'association à rivaliser de zèle pour assurer à la loterie le succès auquel la prospérité de l'Union centrale est si intimement liée.

Dès le début, la Commission de surveillance avait décidé que toutes les ventes de billets seraient faites argent comptant, et que l'administration de la loterie n'établirait aucun dépôt. En outre, l'argent provenant des ventes devait être déposé, à un compte spécial, à la Banque de France. Le 9 février 1883, M. Avenel, directeur de la loterie, annonçait à la Commission de surveillance que le total des sommes déposées à la Banque de France s'élevait à 2 millions de francs.

Nous ne pouvons entrer ici dans tous les détails de cette importante opération, à laquelle il fallut consacrer une publicité en rapport avec le chiffre énorme de son émission ; mais qu'il soit permis de dire ici que, si la Loterie des Arts décoratifs rencontra autant de faveur de la part du public, elle le dut en partie à la notoriété des membres de l'Union centrale et au bienveillant appui qu'elle rencontra auprès du gouvernement. Il ne faut point omettre non plus le dévouement absolu et la persistance que le directeur de la loterie apporta dans la conduite de l'opération, malgré les difficultés de toute sorte auxquelles il se trouva en butte. Tous les moyens pour assurer le succès de l'émission furent tentés, et, au commencement de juin 1883, M. le président proposa à la Commission d'examiner s'il n'y aurait pas lieu d'effectuer en deux ou trois parties le tirage des lots. La Commission approuva la combinaison présentée par le président et s'en remit à lui du soin de faire auprès du Ministre de l'intérieur les démarches nécessaires pour obtenir cette modification à l'arrêté constitutif de la loterie. A ce moment, la loterie avait émis un chiffre de 4,680,000 billets pris dans les 7 premiers millions, les autres millions ne devant être mis en circulation que successivement et au fur et à mesure des besoins de l'émission. Cette quantité de 4,680,000 billets avait été écoulée dans une période de dix mois ; la moyenne de vente avait donc été jusqu'alors de 450,000 billets par mois.

Dans un très intéressant rapport sur la situation générale de la loterie, M. Bertin, membre de la Commission, exprimait l'assurance que la fin de l'émission n'exigerait pas un délai de plus de vingt mois, surtout si M. le Ministre de l'intérieur faisait droit à la demande d'un tirage supplémentaire de lots. Ce tirage supplémentaire fut autorisé, et la date en fut fixée au 15 janvier 1884. L'arrêté d'autorisation fixait à 200,000 francs ainsi répartis les lots mis à la

disposition du public, en plus des 2 millions de francs, qui composaient les lots du tirage définitif.

Ces 200,000 francs de lots furent ainsi répartis :

1 lot de.		100,000 fr.
1 lot de.		25,000
2 lots de.	10,000	20,000
1 lot de.		5,000
40 lots de	1,000	40,000
20 lots de	500	10,000
65 lots		200,000 fr.

Tous les billets placés jusqu'au 14 janvier au soir devaient participer à ce tirage supplémentaire et l'administration de la loterie estimait qu'à cette époque les sept premiers millions seraient intégralement vendus. Aussitôt que le public eut eu connaissance du tirage supplémentaire, l'émission des billets augmenta considérablement, et, le 14 janvier, la Commission de surveillance constata avec le plus vif plaisir que le chiffre de vente était monté à 9 millions.

Le 15 janvier 1884 eut donc lieu, au palais de l'Industrie, le tirage supplémentaire de 200,000 francs, auquel concoururent tous les billets des neuf premiers millions.

M. le président, en ouvrant la séance, prononça les paroles suivantes :

« Messieurs,

« La direction de la Loterie de l'Union centrale des Arts décoratifs va procéder au tirage de la première série des lots. D'accord avec M. le Ministre de l'intérieur, nous avons fixé le tirage de la deuxième et dernière série au 31 juillet prochain, nous réservant d'avancer ce tirage, si notre émission est achevée avant cette date.

« Cela dit, comme membre de la Commission de surveillance de la loterie, je dois, à un autre titre, en ma qualité de président de l'Union centrale des Arts décoratifs, remercier le gouvernement de nous avoir facilité l'accomplissement de notre tâche. Je dois aussi remercier M. Henri Avenel, directeur de la loterie, et ses collaborateurs du zèle et du dévouement dont ils n'ont cessé de faire preuve. Je dois enfin adresser nos remerciements à tous ceux qui nous ont aidés dans la souscription que nous avons ouverte en faveur d'une œuvre vraiment nationale. Il nous est permis d'espérer qu'en moins de deux ans nous aurons recueilli les sommes nécessaires à notre entreprise, et qu'avant deux ans les travailleurs verront s'élever ce vaste musée du travail qu'ils attendent depuis si longtemps.

« Si nous atteignons ce but, il sera démontré une fois de plus que rien ne résiste à la volonté de faire le bien et à la persistance dans cette volonté. »

La première partie des opérations ayant réussi au delà de toute espérance, l'administration de la Loterie mit tout en œuvre pour préparer le tirage définitif, et elle crut même un moment pouvoir effectuer le tirage des deux millions de lots le 30 juin 1884. La Commission de surveillance dut toutefois maintenir ce tirage au 31 juillet, date primitivement indiquée, car l'existence de nombreuses loteries dont les prochains tirages étaient annoncés avait forcément amené un ralentissement dans le mouvement d'émission des billets des Arts décoratifs. M. le président proposa cependant au Conseil d'administration de l'Union centrale de renouveler la combinaison du 15 janvier, en faisant, à une date assez rapprochée, un second tirage supplémentaire de 200,000 francs. Le conseil de l'Union centrale n'adopta point cette proposition et le tirage définitif fut maintenu au 31 juillet. Toutefois, la Commission de surveillance eut l'idée de diviser ce tirage en onze séances, à partir du 21 juillet, en maintenant pour le dernier jour le gros lot de 500,000 francs.

Cette combinaison, tout en provoquant une recrudescence dans la vente, ne parvint pas cependant à terminer l'émission. Au 31 juillet, la Commission de surveillance constatait qu'il restait un stock de 2,603,028 billets invendus, répartis dans les séries des cinq derniers millions.

Ce fut dans ces conditions que s'effectua ce tirage, que les engagements formels qui avaient été pris vis-à-vis du public et vis-à-vis de l'administration supérieure ne permettaient pas d'ajourner, et qu'il était en outre de la dignité de l'Union centrale des Arts décoratifs de réaliser à la date qui était fixée.

Dans le cours du tirage du 21 au 31 juillet, cent six lots, représentant un total de 770,000 francs, échurent à des billets faisant partie du stock qui n'avait pu être placé dans le public. Ces cent six lots se décomposent de la façon suivante :

Le gros lot de. . . .		500,000 fr.
1 lot de. . . .		100,000
1 lot de. . . .		50,000
2 lots de. . . .	25,000 fr.	50,000
1 lot de. . . .		10,000
20 lots de. . . .	1,000	20,000
80 lots de. . . .	500	40,000
106 lots		770,000 fr.

La Commission de surveillance et le Conseil d'administration se réunirent pour prendre une résolution au sujet de ces 770,000 francs, car déjà plusieurs membres de l'Union centrale, sans émettre de doute sur le droit de propriété de la Société sur cette somme, avaient demandé que l'Union centrale remît en loterie ces 770,000 francs, en faisant tous ses efforts pour écouler d'ici au nouveau tirage les billets restant. Cette idée prévalut, et il fut décidé que l'on demanderait au ministre de l'intérieur l'autorisation de remettre en loterie les lots gagnés.

Mais comment s'effectuerait cette opération, et quels seraient les billets qui participeraient au nouveau tirage? Les avis étaient divisés. Certains membres de l'Union centrale voulaient maintenir vis-à-vis du public le droit de propriété de la Société sur les 770,000 francs de lots, et ils demandaient que les billets qui avaient déjà concouru aux précédents tirages ne pussent prendre part à ce nouveau tirage. Ce système aboutissait à faire une nouvelle loterie de 770,000 francs de lots avec les 2,603,028 billets qui restaient dans les caisses de l'Union centrale le 31 juillet.

Nous reproduisons ici le texte de la consultation rendue par le conseil judiciaire de l'Union centrale au sujet du droit pour la Société de conserver les lots gagnés :

A Messieurs les administrateurs de la Société des Arts décoratifs.

Messieurs,

Vous me dites que la Loterie que le gouvernement a autorisée au profit de la Société des Arts décoratifs comportait quatorze millions de billets à un franc et qu'un certain nombre de lots plus ou moins considérables étaient attribués aux premiers numéros sortant dans un ordre déterminé; qu'au jour fixé par l'administration supérieure pour le tirage de la Loterie, vous n'étiez parvenus à placer qu'une partie de ces quatorze millions de billets, environ les six septièmes; et qu'à partir du huitième million toutes les séries avaient été simultanément mises en vente; que la Loterie a été tirée dans ces conditions; que tous les numéros attributaires de lots ont été extraits et qu'il est advenu que notamment le billet attributif du gros lot de

500,000 francs s'est trouvé aux mains de la Société comme n'ayant pas été placé; et alors, vous me demandez si cette somme vous appartient, et peut être légitimement retenue par vous.

L'affirmative ne fait pas pour moi l'ombre d'un doute. A qui cette somme pourrait-elle appartenir si elle ne vous appartenait pas?

La question se posant à la veille du tirage, — et elle s'est certainement posée, — ne pouvait pas être résolue, en principe, autrement que je vous propose de la résoudre, en pratique, à l'heure actuelle.

Vous aviez émis une loterie de quatorze millions de billets, avec un certain nombre de lots. Vous n'en avez pu placer qu'une partie, mais vous n'en deviez pas moins à chacun des porteurs des billets émis un quatorze millionième de toutes les chances promises. Vous ne deviez rien qu'à lui; vous lui deviez cela et rien que cela.

Toute créance suppose un créancier. Où est le créancier des lots correspondant aux billets non placés? Il n'existe pas; donc il n'y a pas de créance contre la Société.

En droit, cela ne fait pas question. En équité, quoi de plus logique et de plus juste? Vos porteurs de billets ont joui de toutes les chances qui leur étaient promises. Quant à vous, après avoir intégralement satisfait à toutes vos obligations, vous conservez, en compensation des billets non placés, les chances afférentes à ces billets.

Je ne doute pas un seul instant que l'administration supérieure, votre juge au point de vue de la régularité de vos opérations, ne confirme cette solution. A qui ces 500,000 francs appartiendraient-ils, s'ils ne vous appartenaient pas?

Veuillez agréer, messieurs, la nouvelle assurance de mes sentiments dévoués.

Signé : CHAMPETIER DE RIBES,
Avocat à la Cour d'appel,
membre du conseil judiciaire de l'Union centrale.

Le conseil d'administration de l'Union centrale désigna deux de ses membres qui furent chargés de demander au ministre l'autorisation nécessaire pour la remise en loterie.

A la suite de ces démarches, M. le ministre de l'Intérieur rendit, à la date du 4 septembre 1884, un arrêté autorisant M. le président de l'Union centrale à faire un tirage des lots échus à la Société et s'élevant ensemble à 770,000 francs, sous les conditions ci-après :

Les billets invendus jusqu'à ce jour s'élevant à 2,603,028 pourront être colportés, distribués, entreposés et placés dans tous les départements.

Tous les billets vendus depuis le commencement de l'émission participeront au tirage au même titre que les 2,603,028 billets invendus au 31 juillet.

Le tirage de la Loterie aura lieu à Paris, le 31 décembre 1884.

Tous les billets non vendus le 30 décembre au soir seront annulés en séance.

C'est sous ces conditions que fut préparé le nouveau tirage de la Loterie des Arts décoratifs, dont la réalisation est activement poursuivie.

Le Rédacteur en chef-gérant : VICTOR CHAMPIER.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît.

Bacchante couchée jouant avec un enfant.
Terre cuite de Clodion.

L'ŒUVRE DE CLODION [1]

I

L'ARTISTE dont nous allons retracer l'existence, quoique du même sang que les Adam et leur élève, diffère d'eux par plus d'un point. Tandis que ceux-ci ont ordinairement traité de grandes machines et seulement, par exception, des sujets de petites dimensions, Clodion a presque suivi constamment le genre gracieux, joli et fini dont il est resté jusqu'à présent l'un des meilleurs, si ce n'est le plus habile interprète. Comme eux, il lutta sans cesse, et presque toujours sans succès, contre la pauvreté; comme eux aussi, et plus qu'eux, il eut une fin malheureuse. Cet homme si bien doué, dont on se dispute les moindres créations et dont les statuettes atteignent les plus hauts prix, mourut, comme autrefois Nicolas-Sébastien Adam, désolé et misérable. Celui qui avait si souvent reproduit dans ses ouvrages des bacchantes folles, des enfants enjoués, des nymphes, tout ce que la jeunesse, la femme et la passion ont de plus séduisant, de plus gai, de plus alerte, de plus vivant, celui-là expira, par un cruel contraste, un jour de bataille, quand Paris ouvrait ses portes aux alliés, à l'heure où un grand empire s'écroulait, seul et sans amis, dans un triste logement de la Sorbonne que le gouvernement lui avait accordé comme un dernier secours.

1. Sous ce titre : *les Adam et Clodion*, M. Thirion, à qui l'on doit déjà de savants travaux sur l'art au XVIIIe siècle, va publier très prochainement à la librairie A. Quantin un magnifique livre tout rempli de documents inédits. Nous sommes heureux de pouvoir donner à nos lecteurs la primeur de quelques extraits de cet ouvrage en les accompagnant de gravures que l'éditeur a bien voulu mettre à notre disposition. — V. CH.

Offrande à Cérès, d'après un plâtre du musée national de Sèvres.

Il avait souffert autant qu'aucun de ses contemporains des caprices de l'opinion publique, par la raison, fort naturelle d'ailleurs, qu'il avait plus exclusivement adopté le goût de l'époque. Les premières œuvres qu'il produisit, à son retour d'Italie, reçurent un accueil assez flatteur pour que leur auteur conquît, du jour au lendemain, sa place au soleil et la réputation d'un talent aussi original que délicat. Cette faveur dura exactement vingt années; elle s'abîma, comme tant d'autres renommées, tant de gloires charmantes, avec la coquetterie, avec la galanterie, la préciosité et, malheureusement aussi, l'urbanité française dans la débâcle générale qui marqua la fin du siècle. Que pouvait espérer ce vrai Grec, comprenant la nature à sa façon, mais la comprenant encore au milieu de ces Athéniens de convention, compassés et solennels, qui, sous le prétexte de renover l'art national, lui enlevèrent son individualité et son génie naturel? Les faunes et les bacchantes eurent tort, et tel groupe qui se vendait six cents livres en 1780 ne trouvait d'acquéreur à aucun prix pendant la période révolutionnaire et sous l'empire. Lorsque le sculpteur mourut, cette proscription de ses œuvres n'avait pas encore cessé. Elle se continua jusqu'à une date assez récente, et la mode ne s'est décidément emparée de Clodion que depuis le retour enthousiaste du public aux grâces du XVIIIe siècle.

Cette juste réparation s'adresse toutefois plutôt à l'œuvre même du maître qu'à sa personne. En effet, celle-ci demeure jusqu'à ce jour bien inconnue, malgré qu'on en parle en toute occasion, qu'on mette son nom dans les journaux, dans les revues, dans ce nombre considérable de critiques d'art qui s'impriment sans cesse. N'est-ce pas tout récemment encore que l'on ignorait jusqu'à la date exacte de sa naissance? N'a-t-on pas propagé et accrédité sur sa vie privée des erreurs grossières, confondu son œuvre avec celle de ses frères? N'a-t-on pas donné comme de sa main une infinité de morceaux dont la plupart ne lui appartiennent pas, d'un genre entier de statuettes, de figurines, de menues créations, de groupes légers, de petits bas-reliefs, d'un genre qui, sans parler de lui, comptait plus de cinquante adeptes?

Il serait temps de rendre à ce maître charmant sa véritable physionomie. Clodion n'a point été,

ainsi qu'on le croit, un simple modeleur de terres cuites.

Il pratiqua, au contraire, longuement l'art de la statuaire. Il s'était d'abord discipliné, comme tous ses concurrents les plus illustres, comme Vassé, comme Falconet, comme Pajou et Houdon, à la règle sévère de l'École. Il y avait remporté les premiers prix. Il avait fait, en Italie, ce stage si favorable, quoi qu'on en puisse dire, à l'éclosion des talents, dans une étude incessante de l'antique. A son retour de Rome, il entrait dans les rangs de l'Académie royale; il travaillait pour le gouvernement, pour les églises. Il jetait à ce moment sur le papier de larges projets et l'esquisse de plusieurs décorations monumentales pour des places publiques. Il ne quitta le grand art qu'au moment où les commandes lui firent défaut, lorsqu'il lui fallut produire pour vivre, lorsqu'il ne trouva plus de rémunération suffisante que dans ce travail de la terre cuite, dont il avait approfondi les détails à ses moments de loisir, dans cette manière moins relevée, il est vrai, mais où son extrême habileté de main et les ressources de son imagination lui assuraient la primauté. Dès lors il multiplia ces figures élégantes qui s'alliaient si bien au goût du temps, qui s'achetaient et s'enlevaient jusque dans son atelier. Était-il seul, du reste, à exploiter cette veine? Consultons les catalogues des ventes de l'époque: ils nous prouveront surabondamment que tous les bons artistes employaient avec succès et constamment les mêmes procédés. La mode, qui nous venait de l'étranger dans l'origine, avait, du reste, repassé notre frontière. On modelait de toutes parts. En Italie, en Allemagne, là pour Capo di Monte, ici pour Meissen, Hochst, Frankenthal, Berlin. Partout, pour la décoration intérieure des appartements, pour charger les étagères, les cheminées, les bonheurs du jour, on modèle des bergers amoureux aux pieds de bergères enrubannées, des marquis audacieux, de petites-maîtresses peu farouches, perdues dans la dentelle ou la fourrure, des Bacchus titubants, des Faunes licencieux, des musiciens grotesques, l'Arlequin bariolé, le Scapin narquois, la timide Isabelle, ce menu monde empressé, éveillé, pomponné, frondeur ou sentimental, qui sort tout vêtu des mains de Giuseppe Mazza et de ce merveilleux artiste Johann Joa-

Offrande à Flore, d'après un plâtre du musée national de Sèvres.

chim Kandler, dont certains ensembles plus soignés atteignirent presque la perfection.

Clodion n'a rien inventé. Ce n'est point un créateur, mais l'un des plus habiles interprètes du sentiment artistique qui animait, à l'époque où il vécut, la nation la plus policée et la plus délicate de la terre. Il ne poussa pas plus loin l'art d'être gracieux que les Monnot dans leur admirable décoration du *Marmor bad* à Cassel, que Falconet, Pigalle, Vassé, Allegrain, lorsqu'ils groupaient leurs Amours, leurs Vénus et leurs baigneuses; que Tassaert, qui a laissé des chefs-d'œuvre de mignardise semblables à cette *Vierge sacrifiant à l'amour,* qui se trouve encore aujourd'hui à Sans-Souci; que Lecomte et Guillaume Coustou.

Où donc a-t-il puisé le principal élément de son succès? En quoi se révèle-t-il génie prime-sautier, bien franchement individuel? N'est-ce pas dans cette touche presque antique qu'il a su imprimer à ses moindres créations, dans le reflet de l'art grec le plus pur, qui les éclaire, qui embellit ses femmes au torse élancé, aux jambes fines et graciles, drapées comme la Diane chasseresse ou la Vénus de Gabies? Il marche, ainsi que Prud'hon, entre deux écoles. Il emprunte à celle de Boucher, qui expire, son aimable enjouement, son séduisant badinage. Il pressent celle de David, qui va bientôt triompher. Il cherche à en atténuer le brutal enseignement. Au milieu de cet envahissement, il reste toujours lui-même et ne sacrifie qu'une fois aux nouveaux dieux dans son groupe du *Déluge.* Il semble que le vers de Chénier, si pur, si classique dans la forme, en dépit de la hardiesse souvent licencieuse de la pensée, l'ait inspiré et soutenu dans cette lutte des goûts de l'ancienne société française contre les aspirations nouvelles, où il paraît comme l'un des derniers combattants.

Voilà, selon nous, la véritable caractéristique du génie de Clodion; c'est ainsi qu'il convient d'envisager le rôle qu'il a joué dans l'histoire de notre art national. Tel est son titre réel à l'admiration de tous ceux que passionne aujourd'hui ce temps du Pompadour, du rococo, si séduisant sous le masque de ce vilain nom, du style Louis XV, en un mot, qu'on a fort mal jugé tout d'abord pour en dire peut-être trop de bien dans la suite.

II

Claude Michel, dit Clodion, naquit à Nancy le 20 décembre 1738. Sa venue en ce monde fut-elle accueillie avec beaucoup d'enthousiasme par Thomas Michel et Anne Adam, ses auteurs? Il est permis d'en douter, lorsque, de l'examen du registre de la paroisse Saint-Sébastien et de celle de Saint-Roch, à Nancy, il ressort que le petit Claude arrivait en dixième et dernière bouche à la table de famille. Cette union avait, en effet, déjà donné avant lui cinq garçons et trois filles, ainsi espacés : Sigisbert Martial, né le 13 janvier 1727, qu'un autre fils, Sigisbert-François, avait suivi le 24 septembre de l'année suivante. Puis étaient venus Claude-François, le 22 novembre 1729, et Laurent, le 18 février 1731; une première fille, Anne-Sébastienne, le 29 juin 1732. Après elle, Nicolas, baptisé le 17 novembre 1733; Anne-Françoise, le 13 décembre 1734; Barbe, le 7 mai 1736, et enfin, pour clore cette liste déjà très chargée, le prédécesseur direct de Clodion, Pierre-Joseph, mis au monde par la vaillante sœur des Adam, le 2 novembre 1737.

Et cependant, lorsque Clodion parut, Anne Adam et Thomas Michel ne comptaient encore que treize années de mariage.

Les premiers temps de la vie de Claude Michel participent malheureusement de l'ob-

Candélabre en bronze d'après un modèle de Clodion (Musée du Garde-meuble national).

scurité qui entoure l'existence de sa famille. On lui avait donné probablement, dès sa naissance, ce surnom de Clodion, peu euphonique, mais habituel au dialecte lorrain, qui abonde en semblables désinences et qui présentait, dans ce cas particulier, l'avantage de

bien distinguer le nouveau venu d'un de ses frères aînés, Claude-François. C'est d'abord chez le vieux Jacob-Sigisbert qu'il dut vivre pendant quatre ou cinq années, de 1738 à 1743, dans cette jolie maison de la rue des Dominicains, au milieu de cet atelier où il recevait le premier contact de son métier futur, où tout le monde autour de lui dessinait, ébauchait, modelait, travaillant la terre ou le marbre.

A partir de l'entrée définitive de Claude Michel chez Lambert-Sigisbert Adam, au moment où il atteignait sa dix-septième année, vers 1755, sa biographie se précise. Dès lors, bien renseignés sur ses maîtres, son entourage, ses diverses résidences, ses œuvres,

Mort de sainte Cécile. Bas-relief en marbre par Clodion (Cathédrale de Rouen).

nous pouvons le suivre d'assez près dans les incidents de sa vie, en dépit de la rareté des documents.

Il est donc devenu, à cette date, complètement Parisien; il a quitté son pays natal sans esprit de retour; il a dit adieu à la Lorraine avec toute l'insouciance d'un jeune homme pour qui le souvenir du passé s'oublie dans l'espérance d'un long avenir.

Par le fait de sa parenté autant que des circonstances, Clodion entra, dès son arrivée à Paris, dans l'atelier de son oncle Lambert Adam. Il n'eut, d'ailleurs, pour toute son éducation artistique, que ce maître et Pigalle; mais ce dernier ne l'accepta chez lui qu'après la mort de Lambert-Sigisbert et le garda pendant les cinq mois seulement qui s'écoulèrent entre la mort de son parent et son entrée à l'École des Élèves protégés, du commencement d'avril au mois de septembre 1759. Claude Michel aurait pu recevoir, soit de Bouchardon, soit de Le Moyne ou de Coustou, soit même de Vassé et d'Allegrain, un enseignement de plus de goût et de sévérité; mais aucun sculpteur n'était aussi propre que son oncle à former et à exercer sa main de mille manières, à lui apprendre comment on triomphe rapidement des difficultés pratiques que comporte l'art de la statuaire, à l'initier, en un mot, par le menu, aux procédés et à toutes les ficelles du métier. Sur ce point, la réputation de l'aîné des Adam n'était plus à faire. Son atelier devint rapidement un lieu de passage pour les commençants les mieux doués. C'est chez lui que les racoleurs de

l'impératrice de Russie jetaient à l'avance leur dévolu sur Gilet, dont ils firent le premier fondateur, avec le peintre Le Lorrain, de leur Académie de Moscou. C'est là que se formaient, en outre de ses neveux Sigisbert et Clodion Michel, d'autres lauréats des concours de l'Académie, Fontaine et de la Rue.

Un combat incessant de vingt années, l'effort prolongé d'un esprit qui se raidit contre les déceptions, les désillusions, la perte de tant d'espérances, le chagrin de se voir dépassé par les jeunes, et déjà oublié, avaient peu à peu brisé tout le ressort de cette âme énergique. Il se trouvait plus souffrant dans la première semaine de mai 1759, lorsqu'une attaque soudaine provoquée, ainsi que le dit d'Argenville, par ces fatigues réunies, l'enleva au milieu de la journée du 13.

Le sculpteur mourait quatre mois trop tôt pour assister au premier et à l'un des plus importants triomphes de son élève, de son neveu, qui remportait, au concours de 1759, le grand prix de sculpture[1].

III

Clodion avait terminé, avant 1781, un nombre considérable de terres cuites, dont la date exacte de création demeure mal définie, mais dont les catalogues de ventes permettent de réunir et d'énumérer une partie. C'est d'abord, pour la collection Vassal Saint-Hubert, un *Groupe de deux femmes nues et couchées, dont une s'amuse avec des tourterelles.* Puis en 1776, lorsque Verrier, un négociant qui s'associait avec Dubois et dont le nom reparaît dans la vente des frères Clodion, en 1783, lorsque Verrier liquida son fonds de commerce, deux superbes paires de girandoles, dont l'une atteint le prix de 1,002 livres, et l'autre celui de 500; et surtout ce modèle si connu, si répandu, qu'on voit en mille endroits, chez les curieux, dans nos salons élégants, deux girandoles de trois bras chacune, dorées d'or moulu, l'une supportée par *une figure d'Homme jouant du tambour de basque,* et l'autre par *une figure de Femme jouant des castagnettes.* Pendant les trois années qui suivirent cette date, en 1777, 1778, 1779, les Clodions se multiplient; il en paraît dans toutes les belles galeries : à la vente Varanchon, un groupe d'*une Nymphe et une Bacchante qui tiennent une couronne et une grappe de raisin,* que l'acquéreur n'obtient qu'au prix de 900 livres; puis, un autre groupe de *deux Amours qui s'embrassent;* en outre de ces *vases* qui figurent dans tant de cabinets célèbres et du *petit Satyre au hibou, une Fillette tenant un pigeon,* des bas-reliefs et des sujets profanes ou sacrés, *une Marchande d'amours, la*

1. Nous passerons ici, dans la vie du sculpteur, les premières années d'études et de début, sur lesquelles M. Thirion, dans son ouvrage, donne les détails les plus précieux. Clodion, après le succès qui l'admettait à l'Ecole des Elèves privilégiés, suivit fort assidument les cours, de 1759 à 1762, et alla poursuivre à l'Académie de Rome, dirigée alors par Natoire, ses études aux frais de l'Etat. Dans sa cellule du palais Mancini, où il se distingua par un travail incessant, et qu'il garda jusqu'au 2 juin 1767, il commença à faire de « petits modèles » dont Natoire se déclara extrêmement satisfait, et reçut même une commande du duc de la Rochefoucauld, de passage à Rome. Clodion, après avoir achevé ses études réglementaires, ne se pressa pas de quitter l'Italie. Il y resta jusqu'en 1771. Il y avait d'ailleurs conquis déjà une demi-célébrité, et ses ouvrages allaient, soit en France, soit en Allemagne ou en Russie, orner les collections des amateurs. En 1767, à la fameuse vente de M. de Jullienne, deux morceaux de Clodion figuraient au catalogue, deux statuettes, une *Femme allumant le feu de l'amour* et une *Vestale versant sa patère sur l'autel.* Ses œuvres commençaient à être fort recherchées. Une fois installé à Paris, les commandes lui vinrent vite. L'artiste envoya neuf ouvrages au Salon de 1773. Il fut chargé d'exécuter pour le jubé de la cathédrale de Rouen une grande statue de *Sainte Cécile* et un bas-relief. Pour un monument décoratif de Montpellier il fit deux statues, celle du *Prince de Condé* et celle de *Turenne,* qui n'ont jamais été exécutées en marbre. A cette même époque, Clodion fut chargé par le gouvernement d'une grande statue de *Montesquieu,* dont le modèle réduit fut exécuté en biscuit de Sèvres. Quant aux figures décoratives du buffet d'orgues de l'église Saint-Sulpice, que la légende attribue à Clodion, M. Thirion démontre qu'elles ne sont pas de lui. — V. Ch.

Fuite en Égypte, Vénus qui corrige l'Amour, enfin *une Bacchante accompagnée d'un petit Satyre à qui elle donne du raisin.* Vient la vente de Natoire, qui avait conservé du passage de son ancien élève à Rome des morceaux de première jeunesse. Deux belles

Vase en marbre blanc, dessiné par Clodion pour le château de Versailles.
(Collection San-Donato.)

Vestales ajustées dans le goût antique[1], et ce qui nous éloigne un peu des faunes et des bacchantes, une *Madeleine pénitente*[2]. Rien jusqu'en mars 1779. A ce moment, dans une vente anonyme, *une Bacchante qui tient un petit satyre d'une main, une coupe de l'autre*[3];

1. Terre cuite.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*

un bas-relief, en second lieu, d'*une Femme endormie sur le bord d'un fleuve, appuyée sur une urne, et serrant contre elle un enfant qui tient une grappe de raisin.* Citons, pour

Vase décoré par Clodion (Musée de Sèvres).

clore cette série, un bas-relief inédit, dont les héritiers de l'abbé de Juvigny se débarrassèrent à son décès, *une Bacchante versant du vin à un petit satyre assis près d'une jeune fille qui joue de deux chalumeaux.* Pour cette dernière pièce, le public ne ratifia pas le goût de l'abbé. Paillet, le commissaire-priseur, n'en donna que 6 livres.

Son voyage prolongé en Italie, l'occupation que lui donnaient les commandes du chapitre de Rouen, des états de Languedoc, avaient certainement diminué la liste de ses charmantes créations de marbre ou de terre cuite. Il en fut de même à partir de 1779 et jusqu'en 1783. La statue de *Montesquieu*, les grands *bas-reliefs* qu'il exécuta pour le couvent des Capucins de la Chaussée-d'Antin, et les démarches nécessitées par son mariage employèrent la plus grande partie de son temps pendant ces trois années.

Jamais le goût du temps ne s'était aussi nettement déclaré en faveur du genre que Clodion avait contribué à inaugurer, et dont il restait le principal interprète. Ses figures, ses statuettes, ses terres cuites, ses nombreux modèles de vases, de girandoles, d'appliques, de feux, de candélabres, de motifs de pendules, faisaient fureur. La reine, que sa mère Marie-Thérèse engageait par écrit à protéger tous les Lorrains, avait daigné le distinguer; et, après elle, tout ce qui se vantait à la Cour de posséder les belles manières s'était adressé à lui. En premier lieu, le duc d'Orléans, chez qui il faisait remettre ce groupe de trois nymphes enlacées, un de ses sujets favoris, où il se montre plus gracieux encore que d'habitude et que l'on a pu admirer à la vente du baron Thibon. Puis, les amis de Marie-Antoinette, les habitués de Trianon, Mme de Sérilly, MM. de Besenval et de Vaudreuil, lui demandaient tel ou tel motif de décoration. Il avait dessiné et sculpté pour le boudoir de la marquise, en son hôtel de la rue Saint-Louis, une cheminée de marbre gris ou bleu turquin, supportée par *deux cariatides voilées* qui, transportées, après la Révolution, dans une autre luxueuse demeure de Paris [1], y resta jusqu'en 1869. A cette date, elle passa définitivement en Angleterre, où les administrateurs du South-Kensington Museum lui donnèrent une place privilégiée dans son milieu primitif, dans l'ancien boudoir refait, restauré, tout orné de beaux cuivres, de charmantes peintures. Ce morceau original comporte, comme nous venons de le dire, deux cariatides, des bustes de vieillards d'une belle expression, que réunit une longue frise finement travaillée.

Mais son œuvre de décoration, rue de Grenelle, chez M. de Besenval, lieutenant général et inspecteur général des Suisses et Grisons, dépassait toutes les autres par son importance. On en jugera d'après la description que Thierry nous a laissée dans son Guide. En outre d'un bronze, reproduction de la *Cléopâtre* dont il vient d'être parlé, une pièce entière, une grande salle de bains, appartenait toute seule à l'artiste. On y voyait de lui « des *vases* chargés d'ornements, puis *deux grands bas-reliefs* de 10 pieds de long sur « 3 pieds et demi de hauteur, qui décoraient les deux milieux de cette superbe salle. Près « d'un bassin de forme elliptique d'environ 10 à 11 pieds de diamètre, *une Naïade* plus « grande que nature, couchée et appuyée sur son urne et placée entre deux colonnes, sur « un piédestal ovale qui lui fournissait l'eau chaude et l'eau froide par de larges mascarons « de bronze. Enfin, d'*autres vases* sur des cippes formaient jets d'eau sur les deux « côtés [2]. »

Ce grand ensemble, en pierre de Tonnerre, sortait de l'atelier du maître. Il fit l'admiration des connaisseurs jusqu'à l'heure où Besenval, fuyant de Paris, arrêté à Villenaux [3], incarcéré et mis en jugement, laissa son hôtel ouvert au peuple, qui se vengea sur ce qu'il y trouvait de la disparition de son propriétaire.

On a prétendu par erreur que Clodion avait également exécuté les sculptures décoratives du bel hôtel de Salm, aujourd'hui palais de la Légion d'honneur. On connaît

1. Rue Vieille-du-Temple, chez le comte Corbeau de Saint-Aubin *(Catalogue du South-Kensington Museum)*.

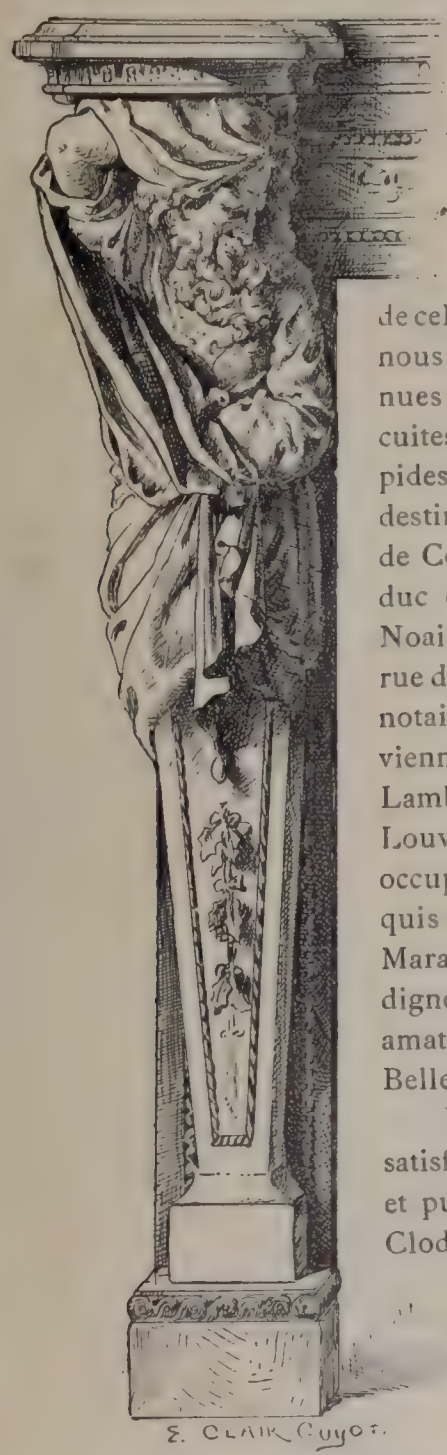
2. Nous croyons que les deux frises dont il est parlé plus haut se trouvent aujourd'hui en la possession de M. Field, qui les montra aux curieux lors de l'Exposition rétrospective du South-Kensington.

3. Juillet 1791.

maintenant, grâce à des documents authentiques[1], le nom des artistes que le prince Frédéric de Salm-Kyrbourg chargea de ce travail : Guillaume Moitte, Philippe Roland et Jean-Louis Boquet. Au plus, notre sculpteur avait-il modelé pour le compte du petit souverain allemand la cire d'un *bas-relief* d'or moulu, encastré dans le bandeau d'une cheminée et que le feu anéantit, ainsi que tant d'objets précieux, lors de la récente Commune.

Mais, à côté de cela, que de créations du maître nous restent probablement inconnues; que de marbres, de terres cuites, que de cires délicates, rapides indications de sa pensée, destinés aux collections du prince de Condé, au palais Bourbon; du duc de Praslin; du maréchal de Noailles; de M. Harenq de Presle, rue du Sentier; de M. Destouches, notaire; de Dufresnoy, rue Vivienne; du banquier Le Cheval Lambert; de M. de Billy, au Vieux-Louvre; du financier Beaujon, qui occupait l'hôtel d'Évreux; du marquis de Sabran, rue d'Anjou au Marais; de M. Le Roy de la Faudignères, sans compter celles des amateurs princiers, et Versailles, et Bellevue, et le Palais-Royal, etc. !

Une semblable obligation de satisfaire tant de gens empressés et puissants éloignait forcément Clodion des Salons. Il n'avait paru à celui de 1783 que par suite du scrupule fort honorable qui lui avait fait reprendre et perfectionner un ouvrage insuffisant. Il s'abstint d'exposer à ceux de 1785, de 1787 et de 1789. N'était-il pas, du reste, classé dès ce moment parmi les irréconciliables de l'Académie? Depuis dix ans, il attendait le titre d'académicien, que tous ses anciens



Cariatide pour une cheminée. (Musée du South-Kensington.)

Cariatide pour une cheminée. (Musée du South-Kensington.)

1. *Palais de la Légion d'honneur.* H. Thirion, 1883.

condisciples portaient, et qui le tentait d'ailleurs assez médiocrement. Il avait rompu dans la forme avec cette société par son inféodation aux théories de de Wailly et de La Blancherie, qui s'ingéniaient à mettre *cette vieille personne* en défaut et à lui substituer un être plus jeune, une organisation plus fraîche, plus vive, de plus de ressort. Et puis la phalange des bons sculpteurs de son école diminuait chaque jour : Pigalle mourait en 1785; Allegrain, Falconet, fort âgés, se reposaient, et ceux par qui la génération nouvelle prétendait les remplacer, de Joux, Julien, Stouff, Foucou, Deseine, Milot, de Laistre, hésitaient entre les deux enseignements, celui de leurs anciens maîtres et celui de David. Qu'aurait fait ce raffiné, cet homme qui comprenait si parfaitement la société galante et policée du XVIIIe siècle, au milieu de cette levée de boucliers contre ses propres idées? Pourquoi se serait-il exposé de gaieté de cœur, dans cette débâcle de tout un système, au persiflage des gens d'esprit, à qui la confusion qui précède toute révolution, dans l'ordre artistique comme dans l'ordre politique, prêtait à rire?... Clodion se cantonna donc derechef dans ses travaux pour les particuliers. Il n'en sortit plus qu'une seule fois avant la Révolution[1].

H. THIRION.

1. Nous bornons ici nos extraits de l'ouvrage de M. Thirion, sans suivre plus longtemps Clodion dans sa carrière. La Révolution n'arrêta pas la production de l'artiste. Après avoir composé un projet de monument commémoratif de l'ascension aérostatique de Charles et Robert, après avoir exécuté un *Christ* de grandes proportions pour le jubé de la cathédrale de Rouen, il se décida à quitter Paris, en 1793, pour aller habiter Nancy, sa ville natale, où il demeura jusque vers 1798. Là, il fournit à la manufacture de Niederwiller, comme il avait fait pour celle de Sèvres, les modèles de ses plus jolis sujets pour être exécutés en biscuit ou en porcelaine. Il décora plusieurs riches habitations de Nancy. De retour à Paris, il reparut au Salon de 1799; puis, pour se mettre au goût du jour, il exposa, en 1800, dans le genre académique, une *Scène du déluge* qui rappelait les tendances de son *Montesquieu*. Il fit des bustes de sénateurs, notamment celui de *Tronchet;* il collabora à la décoration de la colonne Vendôme, à celle de l'arc de triomphe du Carrousel, pour lequel il exécuta un assez mauvais bas-relief, l'*Entrée des Français à Munich*, etc. Le pauvre artiste se trouvait totalement dépaysé dans cette société nouvelle, qui ne savait plus ce que c'est que la grâce. Il expira, presque dans la misère, le 28 mars 1814, âgé de soixante-quinze ans et trois mois. Les œuvres délicieuses qu'il laissait dans son atelier ne se vendirent qu'à grand'peine. On mit quarante ans avant de réapprendre à les aimer. — V. CH.

CÉRAMIQUE (XVIIIe SIÈCLE)

1

2

1 Jardinière en porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fabrication de 1760 (Collection ED. ANDRÉ)

2 Cache-pot en porcelaine de Sèvres, pâte tendre, fabrication de 1757 (Collection de Mme de CASSIN)

LES ÉCOLES DE DESSIN

A LA 8e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

RÉFLEXIONS D'UN PASSANT

I

Lorsque, pour faciliter les études et les rendre plus utiles et plus fécondes, l'Union centrale, abandonnant le système des expositions générales, établit par groupes, sur un plan clair et méthodique, d'instructives revues technologiques, dans lesquelles la recherche de la belle forme, du vrai décor, de l'art, tient toujours le premier rang, elle consacra une classe spéciale aux conceptions originales des artistes. Cette classe, transition naturelle entre le produit brut et l'objet ouvré et orné, comprend les cartons, maquettes, moulages, photographies, croquis et ébauches mêmes, composés pour servir de modèles ou ayant été exécutés. C'est là qu'à côté des dessins de restaurations et d'imitations de styles anciens, si fréquentes en ces derniers temps, doivent particulièrement se rencontrer les compositions modernisées, les recherches de créations saines et bien conçues, les essais de nouveautés décoratives qui pourraient caractériser notre époque. Cette galerie, par suite, est appelée à montrer les voies suivies et les tendances à travers les caprices et les fantaisies de la mode, en même temps que les efforts

faits dans chaque industrie pour soutenir la lutte incessante de l'étranger et garder notre suprématie de bon goût et de sens artistique. Il est donc de la plus haute importance qu'elle soit le rendez-vous des compositeurs et l'on devrait s'attendre à les y trouver en très grand nombre et largement représentés. Ceux-ci ont, en effet, tout intérêt à prendre part tous à ces grandes manifestations; en montrant leurs projets, les maîtres habiles s'affirmeraient davantage et donneraient l'exemple; les uns augmenteraient à peu de frais leur réputation; les autres se feraient mieux connaître, et certes, plus d'un dessin exposé aurait des chances soit de devenir la propriété d'un fabricant, soit de fixer l'attention sur un mérite révélé et sur une originalité heureuse; beaucoup, enfin, gagneraient à se rendre compte des progrès de leurs rivaux et à recevoir au besoin des conseils, peut-être même des critiques.

Les écoles dont les travaux, se rapportant aux arts de la terre et du verre, sont exposés dans les galeries, sont au nombre de quatre; ce sont nos grandes écoles nationales, dont deux ont un enseignement général d'art appliqué à l'industrie : l'*École des Arts décoratifs* et le *Cours spécial pour les jeunes filles* à Paris, et dont les deux autres ont pour but unique de former des décorateurs pour la porcelaine : l'*École des Arts décoratifs* de Limoges et l'*École spéciale de Sèvres*. Ce sont les seules dont nous ayons à nous occuper, quoique dans la grande nef on rencontre les vitrines d'écoles professionnelles de jeunes filles. Mais ces dernières ont moins songé à faire une exposition d'école, qu'un étalage de copies et d'imitations qui ne sortent pas de l'ordinaire. Il nous est donc difficile de porter un jugement avec de pareils éléments, car peut-être, après tout, l'enseignement est-il meilleur que le résultat. C'est partie remise, et comme elles auront profité des bons exemples, au prochain rendez-vous, elles pourront nous surprendre. — Je gage qu'elles le feront et qu'elles ne seront point les seules.

II

Au sommet de l'escalier monumental, à droite de la salle des Gobelins, dans un salon précédant l'exposition générale des produits de notre grande et florissante manufacture, l'école de Sèvres a garni les quatre murs de nombreux châssis, couverts de dessins de toute sorte, d'aquarelles, de projets et de compositions; sur la cimaise sont étalés les assiettes, vases, coupes, tasses, etc., ouvrages des élèves. Tout cet ensemble aurait gagné à être réduit et ramené simplement à ce qui concerne la décoration de la porcelaine. En voulant trop prouver, on a dépassé les limites; ce n'était point une exhibition de tout l'enseignement qu'il fallait faire, mais simplement montrer les résultats obtenus dans les classes d'application et de composition, c'est-à-dire les travaux spéciaux des élèves de deuxième et de troisième année.

C'est ainsi que les dessins géométriques, les académies et les ornements d'après les plâtres sont de trop. Ils ne nous prouvent rien et peuvent même suggérer, au moins quelques-uns, des réflexions désagréables. Il eût été bon aussi de ne point comprendre dans l'envoi certaines aquarelles de natures mortes, attendu qu'elles n'ont point été faites dans un but et sous un aspect de décoration céramique : les unes sont œuvres d'artistes cherchant à faire de petits tableaux; les autres, avec bordure, sont conçues comme des panneaux et font penser à des tapisseries. Quant à l'enseignement pratique, il est mieux

représenté, mais pas à l'abri de quelques critiques, car on a le droit de se montrer difficile lorsqu'il s'agit d'une semblable école, ayant un homme de haute valeur artistique à sa tête, un programme bien conçu et élaboré, des élèves peu nombreux et choisis, pour lesquels on fait d'énormes sacrifices. Le but de l'école, dit le règlement de 1879, est de former des décorateurs et des artistes dont les connaissances spéciales et l'instruction puissent élever le niveau de l'art céramique en France. Eh bien, devant les travaux exposés on est forcé de se demander si l'on suit une bonne voie pour arriver à ce résultat, ou mieux si les articles du programme sont bien développés et interprétés. Nous ne pensons pas, en effet, à moins qu'ils ne mettent les bouchées doubles ou triples, que les élèves qui sortiront bientôt puissent être comparés à ceux qui sont encore sur les bancs de Limoges et de Paris; ils ont beaucoup à apprendre, et pour rendre la fleur et pour concevoir une décoration, un ensemble avec la marque d'une inspiration personnelle et jeune.

Les études de fleurs, exposées en petit nombre, ne sont pas en général au-dessus d'une bonne moyenne, quoique plusieurs soient faites avec soin et une certaine recherche de couleur et de vérité. Beaucoup sont timides et faites en maigres proportions, plantées çà et là dans une feuille de papier; est-ce la faute de l'élève? est-ce la faute des modèles trop chétifs? Il serait préférable, et pour l'enseignement et pour l'aspect, que chacune des études fût faite à part et de grandeur naturelle, d'après un original de belle espèce et choisi avec soin; de plus, que la fleur fût dessinée sous plusieurs aspects.

A ces exercices on pourrait en joindre quelques-uns sur la formation des groupes, des bouquets ou des guirlandes, faits au moyen des études préparatoires ou de mémoire, exécutés alors en petit et comme destinés à servir de maquettes. Nous aurions aimé à retrouver ainsi un reflet du maître de Riocreux, de notre compatriote Bouillat, qui a laissé en ce genre de remarquables et gracieux exemples, exécutés pendant son séjour à Sèvres de 1758 à 1810. Avec quel charme et quelle élégance il savait rendre le camélia au port superbe, la reine-marguerite touffue, la tulipe orgueilleuse, la rose aux fraîches et délicates colorations! Comme il assemblait avec art et comme il pliait à ses besoins le coréopsis, l'oreille d'ours, le bluet, le coquelicot et le myosotis!

Malgré toute cette grâce légère et toute cette richesse éclatante que nous fournit la fleur naturelle, on ne doit cependant pas se borner à la copier avec habileté; il est encore un autre point de vue sous lequel il faut l'étudier, point de vue entièrement ornemental et décoratif, dont nous aurons à voir tout à l'heure la haute portée, les ressources et les résultats. Malheureusement nous ne trouvons à Sèvres aucune trace de cet enseignement fécond, basé sur la connaissance des grands principes de l'ornementation. — On aurait cependant pu le faire marcher de pair avec la copie de la plante : rien n'est plus simple à ce moment d'appeler l'attention sur les formes, les dispositions, les ordonnances, etc., à moins cependant — car il ne nous faut point critiquer pour le plaisir de médire — que, pour des raisons qui peuvent certes avoir leur valeur, on ne réserve cette partie du cours pour la fin des études, pour la dernière année, alors qu'on aura passé en revue l'histoire de la céramique et montré où les Grecs, les Orientaux principalement, ont puisé souvent et obtenu un grand nombre de leurs décors. A notre avis, toutefois, ce serait trop tard, parce que c'est priver les décorateurs de moyens dont ils peuvent aisément tirer de grands partis d'originalité et de nouveauté pendant leurs essais de compositions et que cet enseignement se marierait à merveille aux études faites d'après les animaux, les coquillages, etc., sur lesquels les élèves trouveraient peut-être à appliquer aussi avec fruit ce genre d'investigation.

Aux dessins de fleurs sont mêlées des aquarelles faites d'après des oiseaux aux vives couleurs; elles sont très satisfaisantes et pour cette raison nous voudrions les voir en plus

grand nombre. De plus, c'est une heureuse idée de familiariser les élèves avec la représentation de ces gracieux hôtes des bois et des marais, car ce sont des éléments d'une utilité et d'une richesse décoratives extrêmes; il n'y a qu'à consulter les œuvres chinoises ou japonaises à cet égard.

Quant aux compositions exposées, elles sont de deux sortes : les unes à l'état de projets, les autres exécutées. Les pièces faites entièrement par les élèves sont principalement de petites dimensions, surtout les vases, et par suite se prêtent peu à des décorations importantes. Cependant bon nombre de ces essais sont heureux, surtout dans l'établissement de bordures légères accompagnant de minces et déliés filets ; tous sont travaillés avec soin et finesse ; on sent qu'ils ont été faits ou copiés avec plaisir. Quelques-uns de ces morceaux doivent être le résultat d'un concours et alors nous aurions été bien aise, et d'autres avec nous, de rencontrer à côté une pancarte nous donnant le texte même du sujet et les conditions à remplir. Ainsi nous sommes tenté de ranger dans cette catégorie la série d'assiettes faites en vue de la coloration, puisque le dessin des marlis est presque semblable et qu'elles ne diffèrent entre elles que par le motif central formé de deux lettres ornées. A propos des lettres, comme quelques-unes sont lourdes et ne nous paraissent point en harmonie avec les enroulements, il serait bon de recommander aux élèves d'en copier ou d'en composer parfois en dehors des exercices réglementaires. Rien, en somme, n'est à dédaigner dans la décoration ; on est obligé de presque tout savoir, car c'est un art que l'on peut appeler encyclopédique.

Enfin les projets dessinés, faits également au concours, dont nous ignorons les données, sont assez nombreux ; deux, entre autres, attirent l'attention ; ils ont trait à deux vases de formes différentes. C'est là particulièrement que nous aurions voulu voir s'exercer plus librement les facultés créatrices des jeunes compositeurs et pouvoir nous rendre compte comment, pénétrés de l'esprit des anciens et de leurs méthodes, ils cherchaient à établir de nouvelles conceptions décoratives ou à regarder les anciennes que l'on s'obstine trop à imiter. Il nous semble, au contraire, que le but qu'ils s'évertuent d'atteindre est de se rapprocher le plus possible de ce que font en ce moment les habiles décorateurs de la manufacture. Les dispositions, il est vrai, sont coquettes ; les détails bien dessinés, les petites feuilles et les brindilles délicates, les ornements bien tournés et agencés ; mais il serait préférable de chercher à y mettre du sien, à donner à la décoration, outre ses qualités générales provenant de la forme ou de la destination, quelque chose de personnel. A un moment il faut savoir oublier [et ce n'est certes pas chose facile. Quoi qu'il en soit, si ces tentatives, heureuses pour la plupart, ne sont point tout ce qu'on aurait pu désirer et ce que l'on était peut-être en droit d'attendre, elles n'en sont pas moins un bon commencement. Ainsi préparés, les élèves peuvent, avec beaucoup de travail, essayer de se livrer au vrai combat, en se rappelant encore qu'il ne faut point abuser de la richesse éclatante de ce merveilleux bleu de Sèvres que l'or relève si bien, des fonds entièrement teintés sur lesquels se modèlent et se détachent si harmonieusement les pâtes transparentes, pour négliger l'admirable blancheur de la porcelaine.

III

Les trois autres écoles sont groupées à l'extrémité opposée du palais, au fond de la galerie de pourtour, près du musée, trop à l'écart, pensons-nous, parce que la place d'honneur leur revenait de droit, tant leurs travaux sont remarquables et intéressants.

L'école nationale de dessin pour les jeunes filles est représentée surtout par un vaste panneau contenant divers projets, mis au concours, pour la céramique, la mosaïque, le verre et les pierres précieuses, dont beaucoup frappent non seulement par la variété et les qualités de la composition, mais encore par l'harmonie et le bon ensemble des détails. Ces dessins sont les heureux fruits de cours institués depuis quelques années et dirigés avec grand talent. Ils dénotent d'excellentes et sérieuses études et nous font regretter qu'on n'ait pas joint à cet envoi des spécimens de fleurs, que l'on peint avec habileté dans cet établissement, et quelques feuilles contenant des préparations et des éléments de décoration. — Car il eût été intéressant de voir comment ces jeunes artistes, qui manient si bien les motifs connus des anciens styles, appliquent leurs connaissances à la recherche de types nouveaux. Il est certain, cela ne fait point l'ombre d'un doute, qu'elles mettent dans ces intelligents travaux le même soin minutieux et le même goût assuré qu'à grouper un ensemble de pierres précieuses ou qu'à composer un dallage de vestibule; c'eût donc été un moyen infaillible d'ajouter un charme et un attrait de plus à leur bonne exposition.

Tout à côté commence la série brillante des dessins superbes et des magnifiques porcelaines, conçus et exécutés par les élèves de nos deux plus importantes écoles de France, Paris et Limoges, ces deux sœurs inséparables auxquelles M. de Lajolais donne sans cesse ses soins les plus attentifs. C'est grâce au zèle éclairé et à l'infatigable dévouement de ce directeur exemplaire, toujours aux aguets, que ces deux centres de productions incessantes ont vu le niveau de leur enseignement élevé si haut, la complète réorganisation de leurs cours pratiques, l'existence de concours faits en commun et l'impulsion féconde donnée aux études de décoration; c'est à lui qu'ils doivent cette vie vivifiante qui fait leur force et notre espoir. — Mais il faut dire aussi et bien haut que M. de Lajolais est secondé par d'éminents et dévoués professeurs, qui prodiguent toute leur diligence et tout leur savoir pour mener à bien cette œuvre utile. Tous ensemble cherchent encore à faire mieux et rêvent de nouvelles et excellentes améliorations. Ils ont beau avoir le droit d'être fiers et heureux d'obtenir d'immenses progrès et de voir leurs élèves remporter toujours de remarquables succès. Ces belles et douces récompenses de leurs peines ne leur suffisent point, tant qu'il reste quelque chose à faire. Il faut que leurs écoles soient des modèles et elles le seront; c'est le rôle des grandes institutions nationales.

Un choix scrupuleux a présidé à l'envoi des travaux qui sont tous à remarquer et empreints de cette saveur particulière qu'ont les œuvres enlevées avec entrain et amour. Ils ont, de plus, un agréable parfum de nouveauté qui montre avec quelle foi et quelle ardeur ces jeunes gens abandonnent résolument les chemins battus pour s'élancer dans une bonne voie de saine originalité.

Dans presque tous, enfin, se retrouvent la note gaie, l'allure personnelle, l'esprit français, ces qualités tant désirées et si souvent cherchées. Ce n'est pas à dire pour cela qu'il n'y aurait point, par-ci, par-là, quelques petites fautes de goût, de coloration ou de dessin à signaler, si l'on voulait prendre les choses par le menu et se montrer d'une sévérité qui friserait le ridicule.

Si tout n'est pas parfait, tout est parfaitement compris et les résultats sont magnifiques. Ils sont dignes des plus grands éloges; ils ont étonné bien des visiteurs, des industriels et des gens du métier; ils ont surpris même, dit-on, plusieurs membres du jury. C'est très bien, jeunes élèves, continuez avec la même persévérance et le même esprit d'analyse; fréquentez encore longtemps cette école, qui vous est chère et où vous vous plaisez; ne vous laissez point surtout éblouir par les succès et les compliments. Qu'ils soient pour vous de simples encouragements et un moyen facile de prouver à vos maîtres aimés toute votre reconnaissance et votre ferme volonté de vous perfectionner sans cesse!

On a suivi dans le placement des œuvres, autant que possible, un ordre suffisamment régulier pour que le passant, même le moins accoutumé aux choses de l'enseignement, puisse de suite saisir la filiation et l'enchaînement de la méthode employée. Ainsi les écoles d'art décoratif n'ont pas seulement fait une exposition, mais encore donné un exemple, une salutaire leçon, dont feront bien de profiter les dessinateurs et quelques professeurs qui, d'un jour à l'autre, pourraient être appelés à diriger des cours pratiques. Elles ont démontré jusqu'à l'évidence la plus claire que la marche qu'elles suivent dans leurs études était la seule vraie et rationnelle, la seule capable de donner de prompts et excellents fruits, la seule qui puisse nous débarrasser enfin des éternelles copies et des assemblages plus ou moins heureux d'éléments puisés, sans réflexion, un peu partout.

Cette méthode si simple et si féconde, elles ne l'ont point inventée; elles l'ont trouvée toute faite et vieille comme le monde. C'est celle de tous les grands maîtres, depuis les Assyriens jusqu'à nos jours. C'est celle que les Grecs ont affectionnée, que les moines du moyen âge ont retrouvée, que les Orientaux ont appliquée, que des modernes éminents, chercheurs infatigables, ont fait revivre et mise en œuvre avec éclat; c'est l'interprétation personnelle de la nature, c'est l'étude constante de ce grand livre que l'on doit sans cesse consulter et apprendre à lire. Elle est immuable, cette méthode et c'est faute de l'avoir trop longtemps abandonnée que nous nous sommes laissé envahir par la routine de l'imitation. Toutefois, dans ce travail captivant, dans ces recherches, faut-il encore guider sa marche, car, si au premier abord la décoration semble le domaine exclusif du caprice et de la fantaisie, elle n'en est pas moins soumise à des règles imposées par le besoin d'ordre, inséparable de la beauté. Ces règles, ce sont encore les vieux maîtres qui nous les enseignent. Dégager les principes qu'ils ont suivis dans leurs créations, puis s'en servir pour créer à son tour, pour développer l'esprit d'invention, tel est le grand mystère. Mais il ne suffisait pas de le proclamer, il fallait l'expliquer. Voilà ce qu'on a fait dans ces écoles. On a compris qu'il était grandement temps de ne plus se borner à raconter seulement l'histoire de l'ornement, mais qu'il était de toute nécessité de l'étudier aussi au point de vue général, d'en faire connaître les arcanes et les lois, de les mettre en pratique comme Viollet-le-Duc dans ses compositions, M. Ruprick Robert dans son album, M. Galland dans ses séduisants croquis. C'est ainsi que les professeurs vigilants de Limoges et surtout de Paris sont arrivés à obtenir de si beaux résultats, qui font sur nous, en entrant dans cette salle, une si vive et si profonde impression.

A l'exposition, cette méthode est particulièrement appliquée à l'étude de la fleur. Car, lorsqu'il s'agit d'orner une matière délicate et charmante comme la porcelaine, c'est aux ornements légers, aux décors gracieux qu'il faut avoir recours et on ne saurait certes mieux les trouver que dans les plantes vivantes, source éternelle d'élégants et coquets motifs pouvant se plier à presque toutes les ordonnances.

Pour étudier ces types élémentaires, riches et variés, ou bien on les copie ou bien on les interprète en les ornemanisant. Dans l'un et l'autre cas, les travaux des élèves sont très bien rendus; il y en a d'excellents.

Les aquarelles de Limoges, faites d'après nature, sont exécutées avec une rare observation des valeurs justes et une grande habileté. Voilà qui est peint et dessiné; il n'y a point de sécheresse, il n'y a point de négligences; on ne trouve pas l'abus des fondus ou des taches plaquées sans transitions; — on pourrait peut-être leur reprocher d'être en général trop poussées, peu importe; plusieurs sont véritablement des œuvres d'artistes. Quand on rend la fleur de cette façon, on doit bien la connaître et il est facile alors de la grouper en bouquets et de la jeter en semis pondérés comme sur ce service mignon si gentiment exécuté par les élèves de Limoges pour Mme Dubouché.

Les études de flore ornementale, c'est-à-dire faites en régularisant la nature pour dégager des éléments nouveaux ou pour rechercher l'unité du type, sont des plus intéressantes. Quelques-unes, il est vrai, sont timides, mais encore suffisamment bonnes ; ce sont celles de jeunes débutantes. Dans les autres, au contraire, on sent que, plus familiarisés avec cet exercice, les élèves y trouvent un plaisir extrême et font ces investigations avec conscience et entrain ; elles sont traitées avec beaucoup de soin, elles dénotent des recherches patientes et bien dirigées ; aussi sont-elles toujours des mieux réussies. Dans tous ces dessins nous n'avons qu'à regretter l'absence d'un petit détail, qui a bien sa valeur ; nous voulons parler du nom de la plante, au-dessous duquel on pourrait écrire l'époque de la floraison et la liste des principales nuances : rouge, blanc, violet, jaune, tachetés, etc., sans plus de détails. Quoi qu'il en soit, c'est fort bien.

Rien n'est attachant, captivant, on peut dire, comme cette application du sentiment personnel à ce genre de découverte. Pour procéder, on emploie des méthodes empruntées à la géométrie ; on soumet la fleur, le bouton, la feuille, le fruit ou le porte-graine aux opérations régulières du plan, de l'élévation et de la coupe ; on pratique souvent des sections, on fait même des développements ; et les résultats de cette dissection réglée sont surprenants. De plus, les interprétations sont nécessairement variables, suivant la manière de voir, d'analyser, des personnes : c'est une mine féconde à laquelle on ne saurait trop recourir. Il est facile de s'en convaincre en jetant un coup d'œil rapide sur les travaux des élèves. Les projections des fleurs mathématiquement régularisées fournissent des rosaces d'une grande élégance, qu'elles soient vues par le dessus ou par le dessous, qu'elles soient seules ou accompagnées des petites feuilles. La même richesse décorative se retrouve dans les profils. Celui-ci, avec un épi ou des herbes mignonnes, obtient de frêles et gracieuses aigrettes. Celui-là enlève les pétales et ne garde que le culot et les pistils pour avoir une gerbe legère. Ailleurs, la fleur est grandie. Plus loin, ce sont des essais de groupements de fleurs d'azalée ou de gueule-de-loup ; ainsi, sur un canevas symétrique, procédant de la palmette ou de certaines dispositions de fleurs de lotus et simplement composé de trois branches partant du même culot, l'élève a dessiné au sommet de la tige centrale une gueule-de-loup vue de face, puis, à l'extrémité des deux tiges latérales, deux autres gueules à peine ouvertes et vues de profil. Cette disposition en éventail est charmante et extrêmement décorative, aussi la retrouvons-nous répandue à profusion dans le grand art ; mais là où les Égyptiens plaçaient le lotus, les Grecs le lis marin et les nombreuses variétés des palmettes, un élève place une fleur idéalisée, une fleur nouvelle qu'il introduit dans l'ornement, et du même coup il obtient non seulement une nouveauté heureuse, mais encore un motif dont il pourra tirer de grands partis, soit qu'il l'emploie seul, soit que, par répétition ou alternance, il en forme une bordure, soit que par rayonnement il répète cette disposition autour d'un centre commun pour produire une rosace ou la décoration complète d'une coupe ou d'un plat. Au premier abord, on peut trouver que trois tiges partant d'un même culot, ce n'est point naturel et qu'il faudrait suivre ses modèles de plus près ; à cela, l'histoire nous répond que ces anomalies sont permises et que nous les retrouvons partout au siècle de Périclès et à la Renaissance, que les maîtres nous ont donné l'exemple et dans des détails et dans des ensembles. S'il y avait une petite observation à faire, elle devrait porter de préférence sur les tiges, qui gagneraient à être un peu moins raides, plus longues et meublées légèrement ; rien ne s'y prêterait mieux d'ailleurs que les feuilles minces et élancées de cette plante. L'exposition nous montre de nombreux essais en ce genre, peints sur porcelaine et décorant d'une manière parfaite et originale des pièces franchement nouvelles.

Dans la vitrine, nous trouvons en particulier un plat d'une fraîcheur de ton et d'une

composition charmantes, dont toute l'ornementation est tirée du petit géranium odorant à fleurs roses. Cette plante, sous son apparence naturelle, se contourne et s'enlace dans le fond sur une ligne trilobée extrêmement gracieuse; puis, sur le marli, la tige ondulée donne naissance à des fleurs palmées, qui ne sont que la fleur vraie fendue et développée. Cette belle bordure est une fille directe de l'art grec et rappelle la fine élégance de ces palmettes reliées et encadrées, qui, en noir, courent autour des coupes à fond rouge. Comme pendant à ce morceau, il en existe un autre non moins remarquable. C'est également un plat. Il est peint en camaïeu avec rehauts de bleu et entièrement décoré, suivant le système rayonnant, de branches garnies de feuilles, de découpures, de fils en spirale, etc., le tout du plus bel effet décoratif, et cependant toute cette richesse ne vient que d'une plante bien ordinaire, du salsifis, mais du salsifis coupé dans sa longueur et aplati, puis ramené au type primitif et stylisé. En ce genre, citons encore : une coupe de bien belle forme; elle fait le plus grand honneur à l'élève qui l'a conçue et à ses camarades qui l'ont exécutée; — plusieurs plats charmants; quelques assiettes garnies de houx; — une partie des bordures délicates de nombreuses tasses; — un vase semé de feuilles de pélargonium, etc.; puis une vingtaine de compositions pour la céramiqué : vases, coupes, lampes, jardinières, revêtements avec bordures de fleurs mariées à d'heureux entrelacs.

Outre ces pièces exclusivement ornées au moyen de la flore, l'école de Paris expose de grands panneaux renfermant des projets de coffret en émaux, de fontaines, de salles de bains, etc., dans lesquels tous les éléments de la décoration sont mis en œuvre. Ce ne sont certes pas toujours œuvres de maîtres; il y a des inégalités, des fautes même, résultant de la fougue et de l'entraînement; — il faudrait plus de réflexion et laisser plus longtemps son ouvrage sur le métier. Quoi qu'il en soit, la plupart de ces travaux sont bien menés et l'on y trouve avec satisfaction cette recherche du nouveau, poursuivie avec ardeur et souvent avec une saine aspiration.

Nous pourrions nous arrêter à quelques morceaux, mais nous avons hâte d'arriver à la partie capitale de cette exposition, aux concours si fortifiants, établis entre les deux écoles par M. de Lajolais. Deux de ces concours figurent seulement : celui pour une coupe, dite de l'Orphéon, et celui pour un porte-bouquets d'apparat. Tous deux ont donné d'excellents et magnifiques résultats, dépassant les espérances et comme projets et comme exécution. Tout cela est plein de vie et de jeunesse, sans originalité outrée et bizarre; c'est très français et en dehors des sentiers battus avec une pondération réglée et une sage mesure. Ces jeunes gens méritent de chaleureux encouragements et de sincères compliments. Les neuf projets pour la coupe avec plans, élévations, détails, gammes de couleurs, sont tous remarquables et se suivent de près. L'ornementation en est heureuse et bien conçue; elle a une fraîcheur et une saveur particulières avec ces fleurs, ces feuilles, naturelles ou idéalisées, mêlées avec grâce et bon goût à des entrelacs élégants, savamment combinés. Les six projets qui ont eu les honneurs de l'exécution ont même gagné à passer entre les mains des élèves de Limoges; ceux-ci, en les fabricant et en les peignant de toute pièce, les ont parachevés; ils y ont ajouté des qualités de finesse et de rendu, ils en ont fait des œuvres d'art très séduisantes et capables de faire oublier bien des vieilleries qui ne sont cependant pas sans mérite.

Le second concours est de beaucoup plus important; il demandait des connaissances plus sérieuses, une réflexion plus grande et surtout une étude plus approfondie des formes et de l'effet. Aussi, quoique les douze projets en présence renferment de bonnes qualités et que l'ornementation y soit généralement agréable et heureuse, il y a entre ces dessins de grands écarts. Ces différences ne résultent point toutes de la décoration que ces jeunes gens manient fort bien, — nous en avons maintes preuves, — et à laquelle ils sacrifient

peut-être trop, mais des ensembles qui demandent à être proportionnés. Des proportions, le juste rapport des parties entre elles et de ces mêmes parties avec le tout; voilà le grand point auquel on ne saurait attacher trop d'importance. Que les formes de certains détails soient bien trouvées et d'un aspect irréprochable, que des moulures soient habilement combinées, qu'un pied ou un col soit réussi, c'est bien, mais ce n'est point assez; il faut que ces pièces assorties forment un tout, que dans une œuvre, le début et la fin répondent au milieu. Plusieurs auteurs ont déjà certes pu se rendre compte que de semblables critiques leur seraient adressées; celui-ci a reconnu que son porte-bouquet est lourd et sans grâce, malgré sa richesse décorative; celui-là a vu que le pied était beaucoup trop massif pour le poids qu'il porte; cet autre a pu s'apercevoir qu'au contraire le pied ne répond point à la masse supérieure qui l'écrase. En apportant dorénavant un peu plus de soin et en ne sacrifiant point la forme au désir de se montrer habile décorateur, ces excellents élèves, dont les travaux après tout, tels qu'ils sont, sont déjà très remarquables et très satisfaisants, éviteront bientôt ces défauts, faciles à corriger. Ils ont d'ailleurs sous les yeux un modèle d'une parfaite élégance, qui frappe tout de suite et attire, c'est la composition de leur camarade, classé premier. Son dessin, ainsi que la pièce exécutée à Limoges, est digne des plus grands éloges. S'il y a quelque réminiscence, il n'y a point de copie ou d'assemblage dans cette œuvre; elle est conçue tout d'une pièce avec un rare bonheur, elle est proportionnée avec art et sa décoration, qui laisse admirablement vibrer la blancheur de la matière, est sobre et bien distribuée. Le cornet et les godets qui l'entourent forment une masse que porte et contre-balance bien un pied svelte et élancé, renforcé de petits supports en forme de pilastres, heureusement trouvés et d'un bel effet. L'ensemble est léger et gracieux et la silhouette charmante. Voilà un morceau dans lequel les qualités abondent; il est réussi et d'une grande valeur; pour se montrer dans tout son éclat, il ne demande qu'à être placé au centre d'un salon.

Il serait à désirer que pour cet objet et plusieurs pièces de la grande vitrine il se présentât un amateur passionné, comprenant tout le mérite de ces travaux et les préférant à juste raison à une mauvaise commode-jardinière, mastiquée dans les angles ou à un plat fêlé en tous sens dans lequel s'étale la pivoine écarlate à côté de la jaune tulipe. Cet amateur intelligent ne dépenserait pas beaucoup plus pour avoir une œuvre sérieuse et belle, et en même temps il aurait l'agréable occasion de récompenser et d'encourager les maîtres et les élèves qui luttent avec ardeur pour la prospérité artistique et industrielle de la France. Si ce porte-bouquet, ces coupes, ces plats, cependant si originaux, si bien peints et dessinés, si encore cette tête d'enfant avec bordure de fruits, si bien modelée et si décorative, ne peuvent répondre à ses désirs, qu'il fasse comme M. Quantin pour une couverture de livre, comme les délégués de Lyon pour une étoffe: qu'il demande à M. de Lajolais de mettre l'objet de ses rêves au concours. Il est assuré d'être pleinement satisfait; il aura peut-être même l'embarras du choix. Que les particuliers, les industriels, les architectes aussi, veulent bien tendre la main à la jeunesse studieuse de ces écoles et la mettent à même de conquérir son brevet de maîtrise, et bientôt, cette exposition en est un sûr garant, les efforts seront couronnés de succès, les espérances deviendront des réalités, le point noir aura disparu de l'horizon et enfin nos industries auront repris la place élevée qu'elles n'auraient jamais dû se voir disputer.

J. Passepont.

NOS PLANCHES HORS TEXTE

La cheminée du chateau d'Écouen. — Il nous a paru nécessaire de publier la reproduction, fût-elle très réduite, de la cheminée dont nous avons donné précédemment un fragment et sur laquelle nous reviendrons peut-être encore. On connaît ses origines, et l'on sait qu'elle se trouve dans la salle des fêtes du château d'Écouen construit par Jean Bullant pour le connétable de Montmorency, de 1542 à 1559 : elle doit dater des années 1556 ou 1557. Elle n'appartient donc pas à la belle époque de la Renaissance; mais, par certaines lourdeurs, par des moulures saillantes, par des profils qui se dégagent à peine des ornements qui les recouvrent, elle annonce comme une décadence. Les détails seulement sont traités avec une perfection rare. Ramenée à ses éléments constitutifs, cette cheminée se compose d'une puissante corniche formant linteau, qui porte sur deux pieds droits en forme de gaines et d'un panneau central rectangulaire entouré d'une moulure puissante placée entre deux pilastres en gaines. Les chapiteaux ou consoles à godrons de ces pilastres s'enchevêtrent dans des enroulements combinés avec des cartouches circulaires et se retrouvent avec peine supportant des modillons rattachés par des guirlandes de feuillage au-dessus d'une corniche qui termine le tout.

Des brèches incrustées dans le linteau, dans les pilastres, dans les cartouches, dans les caissons et les listels, qui coupent de leurs assises horizontales les formes compliquées de l'amortissement des pilastres, apportent la variété des couleurs à celle des formes. Une figure en marbre blanc, se détachant sur un fond de marbre noir, vient encore ajouter le contraste des nuances sombres et claires au ton de la pierre. L'épée que cette Victoire tient dans sa main doit être celle du connétable de Montmorency. Cette figure est généralement attribuée à Jean Goujon. La cheminée mesure $5^{m},27$ de hauteur sur $3^{m},75$ de large, et l'on doit comprendre par là pourquoi a été adopté le parti des moulures saillantes projetant des ombres vigoureuses pour cette œuvre monumentale. (Voir *l'Art architectural en France,* par Rouyer et Alfred Darcel.)

Jardinière et cache-pot en porcelaine de Sèvres, pate tendre. — Parmi les œuvres remarquables qu'aura montrées la huitième exposition de l'Union centrale, les plus charmantes assurément sont les porcelaines tendres qu'a produites au XVIIIe siècle la manufacture de Sèvres.

Cette fameuse pâte tendre, dont la finesse et la blancheur étaient admirables, dont la glaçure et la richesse de ton étaient si merveilleuses, est aujourd'hui justement recherchée par les collectionneurs. Les pièces de cette matière qui subsistent sont de plus en plus rares. Celles que reproduit notre planche peuvent être considérées comme des spécimens accomplis. La jardinière appartient à M. Édouard André. Elle est de forme

DÉCORATION DES CHEMINÉES

Sté Gle des Applications photographiques.

GRANDE CHEMINÉE DU CHATEAU D'ÉCOUEN (MILIEU DU XVIe SIECLE)

ARCHITECTURE DE JEAN BULLANT; SCULPTURE ATTRIBUÉE A JEAN GOUJON

(Collection des Moulages du Musée des Arts décoratifs.)

ovale rocaille, sur quatre pieds à volutes, de fond bleu turquoise, avec une fine décoration en or. Un cartouche qu'on voit sur la panse représente une scène villageoise, genre Téniers, peinte par Dodin, qui exécutait alors à la manufacture principalement des figures, des scènes de genre, des portraits, et dont la marque est la lettre K. Cette jardinière mesure 0m,32 de longueur sur 0m,19 de hauteur. Sa fabrication est de l'année 1760.

Le cache-pot fait partie de la collection de Mme de Cassin : il est de forme évasée, à fond blanc, avec bordure verte, dont les ornements, en postes rehaussés d'or, sont formés par des bouquets de fleurs peints par Rosset, qui exécutait habituellement des paysages et qui avait adopté pour marque une hachette. La hauteur de ce cache-pot est de 0m,18, sur un diamètre de 0m,25. La fabrication est de 1757.

Armoire en chêne (époque Louis XIV).— M. Henri Bouilhet, vice-président de l'Union centrale, a prêté au musée des Arts décoratifs l'armoire que nous reproduisons. C'est un beau modèle d'ébénisterie et de sculpture du temps de Louis XIV, c'est-à-dire de l'époque où l'art du menuisier est arrivé à son apogée. Rien de plus mâle et de plus riche en son imposante simplicité que cette armoire, destinée évidemment, non à figurer dans une chambre d'apparat, mais avant tout à bien remplir son rôle de meuble commode, ample, pouvant offrir ses solides et profonds rayons aux besoins multiples d'une famille, aux richesses de la lingerie, aux étoffes précieusement conservées. Les moulures vigoureuses des portes attestent leur épaisseur et garantissent leur résistance contre toute attaque indiscrète; l'élégance sobre du décor annonce aussi que ce n'est point un coffre fait pour des objets vulgaires. Cette armoire a franche mine et veut qu'on devine sa fonction et son caractère à l'air de sa façade. Faut-il le dire? Nous la trouverions tout à fait parfaite si, au lieu de reposer sur des pieds un peu écrasés, elle osait se dresser avec un peu plus de hauteur, comme il conviendrait à sa forte carrure, et si la parure de ses panneaux, somptueux dans le médaillon central, n'avait été légèrement économisée dans la partie inférieure et sur les côtés trop nus. Quand on a une brillante aigrette à son chapeau, il ne faut pas se chausser avec de plats et modestes escarpins.

ÉCOLES

L'École d'Aubusson. — L'École nationale d'art décoratif d'Aubusson vient d'ouvrir ses cours avec le règlement et les programmes qui constituent l'enseignement spécial adopté pour préparer les élèves aux applications à l'industrie locale de la tapisserie, des tapis de savonnerie et de la broderie.

L'École comprend une section pour les garçons et une section pour les filles.

L'enseignement général du dessin linéaire et du dessin proprement dit est le même pour les deux sections. L'atelier des garçons comprend le tissage et le cours de chimie tinctoriale. L'atelier des jeunes filles comprend également le tissage et, en outre, le cours de broderie.

L'enseignement est gratuit. Il est donné par deux professeurs pour le dessin et des professeurs spéciaux pour chaque branche des ateliers.

Le budget de l'Ecole est de 15,000 francs.

Le nombre des inscriptions, qui s'élève à 150, dont 76 jeunes filles, est considérable, eu égard à celui de la population de la ville.

L'École professionnelle de la bijouterie. — Le 26 octobre dernier, a eu lieu au Conservatoire des arts et métiers la distribution des prix aux élèves de l'école professionnelle de dessin et de modelage de la chambre syndicale de la bijouterie et de la joaillerie.

Cette œuvre intéressante se subdivise en trois branches : 1° école de dessin; 2° concours professionnel entre ouvriers et apprentis; 3° récompenses aux ouvriers employés et apprentis qui se sont fait remarquer par leur bonne conduite, leur dévouement et leur assiduité au travail.

La séance était présidée par M. Jacquemart, directeur de l'enseignement technique, délégué par le ministre du commerce.

M. Marret, président de la chambre syndicale, a prononcé un discours dans lequel il développe longuement le but de l'œuvre et les services qu'elle rend tous les jours.

MM. Jacquemart et Martial Bernart ont tour à tour pris la parole.

Après deux rapports lus par MM. Massin et Trélat sur les opérations des concours, les noms des lauréats ont été proclamés aux applaudissements de toute l'assemblée.

Pour le concours d'ouvriers de la joaillerie, le grand prix Froment-Meurice a été donné à M. Gustave Rœtlich, à la suite d'un excellent concours auquel ont pris part quinze ouvriers.

Le grand prix de mérite fondé par M. Émile Hugo a été décerné à M. Ch.-Désiré Kuhn, né en 1820 et qui, dans une carrière ouvrière de cinquante-deux ans, n'a changé qu'une seule fois de patron.

Nous nous proposons de revenir bientôt sur l'École professionnelle de la chambre syndicale de la bijouterie et d'en faire connaître en détail le fonctionnement.

Une école d'apprentissage a Rennes. — Une école d'apprentissage (travail du fer et du bois) s'ouvrira le 1er janvier 1885, à Rennes, dans des locaux contigus à l'école primaire supérieure.

Les personnes qui désireraient concourir pour l'emploi de professeur sont invitées à adresser par écrit leurs demandes à la mairie. Un avis ulté-

rieur indiquera le programme et les dates du concours.

Les candidats apprentis devront être âgés de 13 ans au moins et de 16 ans au plus; ceux qui seront pourvus du certificat d'études primaires seront admis de préférence; les autres devront subir un examen sur les matières de l'enseignement primaire.

Les écoles d'art industriel en Prusse. — Une école spéciale de céramique, ayant pour objet de former des tourneurs, des modeleurs, des peintres en céramique, etc., a été fondée, en 1879, à Grenzhausen-Hœhr. Elle compte actuellement 59 élèves des deux sexes. Cette année, pour la première fois, elle a exposé au Musée d'art industriel de Berlin une vingtaine d'ustensiles en céramique.

Une école pour l'industrie de l'osier (vannerie, paniers, etc.) fonctionne à Heinsberg, dans le district d'Aix-la-Chapelle. Elle compte 34 élèves. Des écoles semblables existent dans le Taunus. Il est question d'en fonder une dans la haute Silésie et une autre dans la Prusse orientale.

Il n'existe pas encore d'écoles pour l'industrie du bois (menuiserie et sculpture sur bois). Un projet tendant à en créer une à Magdebourg n'a pu aboutir.

Constatons, à ce propos, que le grand-duché de Bade possède une école d'art industriel, à Carlsruhe, une école de découpage et une école d'horlogerie à Furtwangen.

Ces trois écoles sont placées sous le patronage de l'État et subventionnées par lui.

L'enseignement professionnel en Prusse.— Une école spéciale de tissage, de broderie et de passementerie a été fondée, en 1872, à Berlin par les corporations des tisseurs et des fabricants de drap. Cette école forme des apprentis, des compagnons et même des maîtres, et déjà elle a fourni des chefs d'atelier et des professeurs. Elle est subventionnée annuellement par certaines industries parallèles, — teinturiers et apprêteurs, — qui ont intérêt à voir se former de bons maîtres tisseurs. La ville de Berlin lui accorde aussi une subvention. Cette école a exposé récemment les travaux de ses apprentis, qui étaient intéressants.

MUSÉES

Le musée d'art industriel de Berlin. — Le 13 novembre, le musée d'art industriel de Berlin a ouvert une exposition spéciale comprenant les acquisitions de l'année dernière. Il a ouvert en même temps deux salles reproduisant chacune dans tous ses détails, un intérieur allemand du temps de la Renaissance. L'une de ces salles, offrant un caractère aristocratique, reproduit une chambre du château de Haldenstein, près de Chur; l'autre, d'aspect bourgeois, reproduit une chambre du château de Hœllrich en Franconie. Entre ces deux salles, on a réservé une sorte de vestibule, en forme de chapelle, orné de peintures sur verre et de retables. Un escalier richement décoré conduit à l'étage supérieur, qui est réservé pour les collections. Parmi les acquisitions nouvelles, on remarque surtout la collection chinoise, dont M. de Brandt, ambassadeur d'Allemagne en Chine, a fait don au musée. Cette collection contient environ 700 spécimens précieux de l'art chinois ancien.

Les tapis de cuir. — La *Revue de sculpture* annonce que le Musée d'art industriel de Berlin a fait l'acquisition de deux grandes collections de tapis de cuir, l'une comprenant quatre-vingt-dix tapis hollandais et français du XVIIIe siècle, l'autre comprenant plus de cent tapis, la plupart italiens.

La broderie artistique. — Un cours de broderie artistique a été ouvert récemment, à Berlin, par les soins et sous les auspices de l'administration du Musée d'art industriel.

EXPOSITIONS

Une exposition de l'art décoratif a Madrid. — La *Epoca* annonce que l'on a ouvert à Madrid, il y a quelques jours, une exposition de l'art décoratif, organisée par les soins de M. Francisco Vidal, fabricant de meubles artistiques à Barcelone. Tous les objets de l'ameublement sont représentés dans cette exposition qui, suivant la fière déclaration de la *Epoca*, a pour but de démontrer aux Espagnols que les Espagnols sont capables, non seulement d'égaler, mais même de battre les étrangers sur le terrain des beaux-arts et des arts décoratifs.

Voilà assurément une réclame qui est bien... espagnole!

Une exposition japonaise a Berlin. — Une exposition des produits de l'art japonais s'ouvrira, le 1er mai 1885, à Berlin, dans le local de l'Exposition d'hygiène, qui sera transformé en une sorte de village japonais. Là seront groupés tous les éléments de l'activité industrielle des Japonais. Cette exposition comprendra un théâtre japonais. Elle sera éclairée à la lumière électrique, dont l'usage est déjà introduit au Japon.

ŒUVRES NOUVELLES

Un nouvel emploi de l'émail. — Parmi les objets figurant à l'exposition des arts décoratifs, il convient de signaler un coffret d'ivoire, d'or, d'argent et de pierreries, conçu et exécuté par M. Hubert et dont l'élément de décoration est surtout emprunté aux émaux translucides.

La *Revue* a déjà donné sur ces émaux quelques notes autrefois. Les procédés d'exécution sont décrits dans le traité d'orfèvrerie de B. Cellini. Riffault les a remis en pratique vers 1866 et nous avons admiré de délicats spécimens parmi les œuvres de M. Ch. Lepec et de M. Boucheron.

Ce qui constitue l'intérêt des émaux de M. Hubert, c'est le parti pris de n'employer que l'argent. On sait que ce métal se comporte difficilement au feu de la moufle, que sa trop grande dilatation provoque des déformations que l'émail au refroidissement maintient et exagère; qu'enfin il ne convient qu'à certaines nuances d'émail, telles que le vert, le violet, certains jaunes et principalement le bleu, tandis que l'or avive les rouges, les jaunes, les bruns et jaunes, au contraire, les violets et les bleus.

C'est pourquoi M. Hubert a choisi cette belle teinte d'émail bleu pour la composition monochrome des miniscules vitraux qui entourent et couvrent son coffre à bijoux.

Ces panneaux d'émail sont faits de grilles d'argent repercées à la scie. C'est dans ces mailles ou alvéoles régulières que l'émail, préalablement disposé non plus en poudre fine, mais en fragments de poudre et de calibre, a été emprisonné

et en quelque sorte serti par le feu. Il ressemble à une transparente mosaïque de saphirs de l'effet le plus harmonieux.

M. Hubert, dont la longue expérience est bien connue des orfèvres ses confrères, est parvenu à prévoir, ne pouvant les éviter, les déformations du métal; il a pu, grâce à un calcul minutieux des phénomènes de dilatation, conserver aux parties de son œuvre la régularité de la forme et la précision des montures, tout en obtenant un jeu de lumière et une translucidité parfaits.

C'est là un résultat précieux, tant au point de vue de la difficulté vaincue que de la perfection et de l'économie.

FAITS DIVERS

— La commission des restaurations s'est réunie dernièrement à l'Imprimerie nationale afin d'examiner l'état des peintures qui décorent l'ancien cabinet de l'hôtel de Rohan. Elle a émis l'avis de confier à M. Galland le soin d'exécuter ou de faire exécuter, sous sa surveillance, le panneau qui a été détruit, et elle a décidé de placer une tapisserie de même style que les peintures dans la partie ayant servi d'oratoire.

— La chambre syndicale provinciale des arts industriels a Gand (Belgique) vient d'instituer entre les artistes belges ou résidant en Belgique les six concours suivants : 1° exécution d'un lavabo en chêne, d'une valeur ne dépassant pas 300 francs sans la garniture; — 2° projet d'une grille en fer forgé pour square (hauteur $1^m,20$ à $1^m,40$); — 3° panneau décoratif d'environ 1 mètre sur 3 mètres; — 4° projet de confessionnal en chêne pour église du XIIIe siècle; — 5° dessin pour étoffe d'ameublement, tissu en laine à six couleurs au plus; — 6° projet de frontispice pour un livre intitulé : *Histoire de l'art dans les Flandres*.

Les objets de concours ont été exposés au grand vestibule de l'Université du 19 au 26 octobre dernier. Des prix de 400, 300 et 200 francs ont été donnés par un jury spécial.

Un musée commercial a Paris. — A la suite d'études faites par des représentants de l'État et de la Ville, il est question d'annexer au Conservatoire des arts et métiers un musée commercial qui contiendrait non seulement des renseignements purement archéologiques, mais encore des modèles de toutes les manifestations de la vie industrielle en France et à l'étranger.

D'après ce projet, le nouveau musée commercial serait installé dans deux grandes galeries construites l'une sur la rue du Vert-Bois, l'autre sur la rue Vaucanson. Cette dernière ferait ainsi pendant à l'École des arts et manufactures.

La chambre de commerce, qui depuis longtemps réclame cette création, serait disposée à s'imposer des sacrifices; l'État, de son côté, concourrait à la dépense, de telle sorte que la Ville n'aurait guère à supporter que les frais d'expropriation.

Traité avec le Japon. — M. le comte Ulrich de Viel-Castel, chargé par le gouvernement français d'une mission artistique au Japon, a été prié de proposer à notre gouvernement un traité pour l'échange d'œuvres d'art françaises avec celles de notre pays La France occupe dans l'ouest, comme le Japon dans l'est, un tel rang dans les arts, que la conclusion d'un traité de ce genre ne pouvait être que très profitable aux deux nations. Le gouvernement français a aussi envoyé une lettre à M. Inoouyé, ministre des affaires étrangères, pour l'engager à accepter ses propositions. La proposition a été acceptée et le traité signé.

Les mosaïques du Panthéon. — Les importantes décorations du Panthéon touchent à leur fin. On vient de découvrir l'immense mosaïque de l'abside dont la composition a été confiée à M. Ernest Hébert. L'effet en est éclatant et l'œuvre mérite à tous les points de vue une étude spéciale. C'est par M. de Chennevières, alors qu'il était directeur des beaux-arts, que ce grand travail a été demandé à M. Hébert; on laissa à l'artiste le choix du mode d'exécution, soit en mosaïque, soit par les procédés de peinture accoutumés.

M. Hébert opta pour la mosaïque. Un atelier de mosaïstes était alors en voie de création à la manufacture de Sèvres sous la direction d'un des meilleurs artistes du Vatican, M. Poggesi. C'est cet atelier qui a exécuté les travaux de l'abside du Panthéon avec le précieux concours de M. Guilbert Martin, qui a consenti à mettre les grands feux de son usine à la disposition de M. Poggesi pour les quantités considérables d'émaux nécessaires.

Le sujet que M. E. Hébert a dû représenter est celui-ci : *le Christ montrant à l'ange de la France les destinées de son peuple dans une vision.* Une inscription latine, à lettres d'or sur fond bleu, due à M. Leblant, exprime ainsi ce programme : *Angelum Galliæ custodem Christus patriæ fata docet.* Le Christ, debout au milieu de la composition, tient de la main gauche le livre des destinees ; de la main droite, il commande aux événements qui se déroulent devant lui, représentés par les peintures de MM. Cabanel, Puvis de Chavannes, Bonnat, etc., qui résument l'histoire mystique de notre pays. L'ange de la France, à gauche du Christ, l'épée nue à la main, semble, à l'expression de douleur qu'on lit dans ses yeux, assister à quelque lamentable désastre du pays dont il est le gardien ; mais l'attitude de toute la figure, la main gauche qui se cache sous le pli du manteau militaire et s'appuie sur le fourreau de l'épée, tout dans ce vaincu semble dire que de beaux jours peuvent luire encore pour la patrie. A gauche, l'auteur a placé suppliante sainte Geneviève, patronne de l'Église et de Paris, et à droite la grande Lorraine Jeanne d'Arc avec son armure, sa jupe rouge et son visage de suppliciée. La martyre n'a pas d'auréole ; mais la Vierge, la grande consolatrice, est auprès d'elle, lui mettant la main sur l'épaule et la présentant au Sauveur en signe d'adoption. Cette belle et sévère composition dans laquelle M. Hébert a su, malgré les difficultés de l'exécution, faire passer toutes les ressources et le charme de son talent, est en même temps un morceau de mosaïque des plus remarquables.

Désormais, la France a une école de mosaïstes n'ayant rien à envier ni à l'Italie ni à la Russie, qui ont toujours, jusqu'ici, été supérieures dans cette peinture éminemment décorative.

L'Industrie du mobilier en Angleterre. — La *Gazette de l'Ameublement* (Furniture Gazette) constate que l'industrie anglaise du mobilier a exporté, en 1883, une quantité de produits dont la valeur totale est de 706,298 livres sterling, soit 55,281 livres de moins qu'en 1882.

Une mission allemande a l'exposition des arts décoratifs du Palais de l'Industrie. — On lisait dans la *Post*, de Berlin, du 7 novembre dernier :

« MM. Lüders, conseiller intime au ministère des cultes, et Sussmann-Heuborn, statuaire et directeur de la fabrique royale de porcelaine à Berlin, se sont rendus à Paris, chargés par M. Gossler, ministre de l'instruction publique, de visiter dans cette ville l'exposition des arts décoratifs, ainsi que la manufacture de Sèvres, et les nombreuses fabriques particulières. »

Les membres de la mission envoyée par le gouvernement allemand ont visité longuement l'exposition des arts décoratifs, et on a beaucoup remarqué l'assiduité du directeur de la manufacture de porcelaine de Berlin aux conférences organisées par les soins de l'Union centrale, notamment à celle qu'a faite M. Lauth, administrateur de la manufacture de Sèvres.

La Canarine. — La Revue *l'Art et l'Industrie* annonce que le laboratoire de chimie de Nuremberg se livre actuellement à des expériences sur l'application pratique de la substance colorante jaune (dite *canarine*), découverte à Saint-Pétersbourg par M. O. Miller. Il s'agit, en particulier, de rechercher si la *canarine* peut être employée pour la teinture du bois et du papier.

DOCUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Principaux articles relatifs aux arts appliqués à l'industrie parus durant le mois dans la presse française et étrangère

PÉRIODIQUES FRANÇAIS

L'Art et l'Industrie (nº d'octobre). — Bible de Wittemberg. — Grille de fenêtre à Lell. — Porcelaine et faïence de Sèvres et Vallaurit. — Buffet Renaissance (collection du Louvre). — Bijoux et parure de la reine Élisabeth de Roumanie. — Siège du bourgmestre dans l'église Sainte-Marie de Lubeck. — Marqueterie de l'église Sainte-Marie-Madeleine et Sainte-Elisabeth de Breslau.

L'Art pour tous (15 octobre). — Porte de la cathédrale de Beauvais. — Tapisseries de haute lisse. — Chapiteaux de la cathédrale de Laon. — Vierge de l'église Saint-Pierre de Beaulieu. — (30 octobre). — Meuble à dossier, école toulousaine. — Ange byzantin en ivoire. — Chapiteaux de la cathédrale de Laon. — Anneaux et porte-oriflammes en fer forgé.

Courrier de l'Art (3 et 10 octobre.) — L'exposition de Rouen.

Gazette des Beaux-Arts (nº de septembre). — Exposition rétrospective de Rouen, par P. Mantz. — La miniature en France, par Lecoy de la Marche. — La damasquinerie, par Spire Blondel.

Guide du carrossier (15 octobre). — La carrosserie à l'exposition de Rouen. — Voitures industrielles. — Traité de menuiserie en voitures.

Revue de l'enseignement secondaire et supérieur (1er et 15 octobre). — Une nouvelle théorie de l'art classique, par Bougot.

Revue de l'art chrétien (nº d'octobre). — Les procédés des primitifs. — Des bases et des ustensiles eucharistiques. — Études d'archéologue sur Villeneuve-lès-Avignon. — Matériaux pour servir à l'histoire des vases aux saintes huiles. — L'imagerie religieuse à l'exposition de Rouen.

PÉRIODIQUES ÉTRANGERS

American architect (11 octobre). — Cloître et monastère de Belem (Portugal). — Chapelle mortuaire. — Une maison à Cleveland. — Une maison aux grands Andelys. — L'art en Chaldée et en Assyrie.

— (18 octobre). — Décoration du dôme du Capitole des Etats-Unis.

— (25 octobre). — La poterie Ulysse Bernard de Blois. — Autres industries d'art. — Union centrale. — Restauration de Westminster Hall. — L'art en Chaldée et en Assyrie.

— (1er novembre). — Nominations à l'Institut des architectes américains. — The arcade Pullman (Illinois). — Château de Blois. — Hôtel de ville de Louvain (Belgique).

The Art amateur (novembre 1884). — Modèle de tasse et soucoupe. — Motif de décoration, par Clerget. — Motif d'un menu. — Pâtes d'application, motif de salon. — Étude sur Alphonse Legros. — Traité de gravure. — Comment on peint en Chine.

The Athenæum (4 octobre). — Les collections privées en Angleterre.

— (8 novembre). — Le musée des Arts à Berlin.

— (15 novembre). — Le musée de l'archéologie générale et classique de Cambridge.

Furniture Gazette (18 octobre). — News and comments. — Practical wood-carving. — Decorative pottery. — French walnut Bookase. — Marqueterie et mosaïque française.

— (25 octobre). — Drawing-cloom furniture. — Glass painting. — Études de plantes. — French furniture fashions. — The style of the future.

— (1er novembre). — Schools of wood-carving. Intérieurs japonais modernes. — Poterie décorative. — New-printed decorative fabric. — La marqueterie française en métal. — Les tapis de Perse.

— (8 novembre). — How celluloïd is made. — Measuring the age of trees. — Decoratives potteries. — Ameublement.

— (15 novembre). — Practical wood-carving. — Modern art furniture. — Étude de plantes. — Bibliographie.

The Graphic (11 octobre). — Exposition des costumes nationaux au South-Kensington.

— (8 novembre). — Expositions particulières à Londres.

Kunst und gewebe Zeitschrift (l'Art et l'Industrie n° du 15 octobre). Le musée de Cluny à Paris, par Hermann Billung. — Le développement des écoles spéciales industrielles en Prusse. — Musées, associations, écoles, expositions.

Kunstkronick de Leyde (octobre). — Eindelik gevonden, indische Novelle. — Kunstvervalschingen.

Zeitschrift für bildende Kunst (la Revue de sculpture, n° de novembre). — La Renaissance en Allemagne. — L'exposition des céramiques orientales à Vienne. — La Renaissance allemande en Autriche.

Un ouvrage des plus intéressants, au double point de vue de l'art et de l'histoire, va paraître incessamment chez l'éditeur Ongania, de Venise. Nous voulons parler de *la Basilique de Saint-Marc*, dont un grand nombre de planches chromolithographiques ont été très remarquées, cette année, à l'exposition de l'Union centrale. Ce travail si considérable, commencé en 1878, comprendra 650 planches, dont 18 grand in-folio pour les coupes de l'intérieur et de l'extérieur de Saint-Marc, et 61 autres grand in-folio et chromolithographiques représentent l'ensemble de la façade prise à diverses époques, certaines parties de l'intérieur et les plus belles mosaïques. Les autres planches grand in-4° comportent des détails de l'ancien pavé, les mosaïques de la voûte, les sculptures de l'église, les ornements, les autels, les tombeaux. Le texte explicatif a été confié à une réunion d'écrivains vénitiens, MM. Foucart, Fuline, Molmenti, Pasini, Saccardo, etc., qui ont écrit, sous la direction du professeur Boito, de remarquables études historiques et artistiques sur la Basilique.

Les quatre premiers portefeuilles ont déjà paru successivement. Le cinquième portefeuille et le texte seront publiés vers le mois de mars. L'ouvrage, dont le tirage a été limité à 500 exemplaires, sera donc complet à cette époque. Le prix de chaque exemplaire est de 1,800 francs. L'exécution typographique et artistique en est excellente, elle dénote des soins constants et un goût très fin. Elle est due, pour les chromolithographies et les photogravures, aux principales maisons de Paris, de Turin, de Naples et d'Allemagne. C'est là un ouvrage qui fait le plus grand honneur à l'éditeur, qui en poursuit l'achèvement depuis tant d'années.

Vient de paraître la livraison qui complète le Ier volume de la 6e édition de l'*Histoire de l'Architecture* de M. Wilhelm Lübke. (Seemann, éditeur à Leipzig.)

Viennent de paraître les livraisons 24-28 des *Trésors artistiques de l'Italie*, par le professeur Carl von Lützow (Engelhorn, éditeur, à Stuttgart). Ces livraisons comprennent la Toscane, l'Ombrie, les Marches et Rome. Elles contiennent plusieurs gravures reproduisant, entre autres sujets, la Messe de Bolsene, de Raphaël; les miracles de Saint-Marc, du Tintoret; l'Aurore, de Guido Reni, etc.

L'HOTEL DROUOT

Il y a trois mois à peine, je terminais ici la série de mes causeries sur le mouvement de la curiosité, et voici que de tous les côtés on annonce de grandes ventes et la dispersion d'importantes collections. La période de calme et de repos qui vient de s'écouler n'était qu'un chômage momentané pendant lequel experts et commissaires-priseurs songeaient à leur pièce de rentrée.

Déjà les couloirs de l'hôtel Drouot ont repris leur physionomie bruyante et animée : des visiteurs, amateurs et marchands, flâneurs et badauds passent de salle en salle, circulent et se faufilent à travers une foule toujours compacte.

Déjà les murs résonnent du bruit sec du marteau d'ivoire, et les voix des crieurs se répercutent en ondes sonores.

L'ouverture de la saison est faite.

— Pour me conformer au programme de *la Revue des Arts décoratifs*, je m'efforcerai de relever, au cours de mes pérégrinations à travers l'*Hôtel*, des observations utiles et pratiques pour les personnes, hommes de goût ou maîtres ornemanistes, qui forment la clientèle de ce journal et dont la plus constante préoccupation est le large développement des arts industriels.

Suivant la coutume, au lever de rideau nous avons eu une vente hollandaise. Sur tous ces objets que les Salomon, les Hamburger apportent chaque année sur le marché parisien, il y a souvent des études curieuses à faire. Et si par leur monotonie, par leurs meubles en marqueterie à fleurs, leurs étains grossiers, leurs glaces étriquées, ces ventes manquent d'intérêt artistique, il est bon de rappeler que ces marchands continuent les traditions de leurs ancêtres, qui ont tant contribué à l'introduction en Europe des productions de l'art exotique en général et de la porcelaine de Chine et du Japon en particulier.

Je passerai rapidement sur la vente Hamburger, dont je ne mentionnerai que le service de trois cents pièces en porcelaine de Sèvres pâte tendre, à décor dit *feuilles de choux* adjugé 26,000 francs, deux boîtes en or émaillé payées 600 francs, un tapis persan, couvert de broderies à arabesques sur fond d'or, vendu 8,900 francs, pour vous parler sans retard d'un petit mobilier exposé dernièrement à Nogent-sur-Marne, dans le château de feu Mme la princesse de Salm-Salm.

Il se trouvait là, entre autres vieilles choses pieusement conservées par la princesse, fille de Mme de Carvoisier, laquelle avait été dame d'honneur de la reine Marie-Antoinette, une étagère Louis XVI, très haute et cylindrique, en acajou orné de bronzes dorés dont l'ensemble m'a paru fort original, très curieuse de forme. Sorte de tour à grillages, elle était bien empreinte de l'élégance du style de la fin du siècle dernier sans en présenter cependant la physionomie habituelle.

Le modèle de cette étagère mériterait une reproduction intelligente, qui permettrait de vulgariser la tentative de quelque artiste cherchant à s'écarter un peu de la voie battue par les maîtres de l'époque. La pureté du style n'exige pas un asservissement perpétuel à une même forme, à une même idée ; elle n'exclut nullement l'élan, l'imagination et la variété dans la composition.

A la vente, cette étagère, achetée par M. Samary, a valu 1,305 francs.

— Nous revenons à l'hôtel Drouot, où MM. Mannheim et Chevallier procédaient, lundi 10 novembre, à la mise aux enchères d'une petite collection très soignée, ayant appartenu à Mme de Courval. J'y ai remarqué surtout de très bonnes porcelaines de Sèvres, pâte tendre: un petit vase, charmant avec sa couverte émaillée vert pomme d'une forme délicieuse et d'une grande douceur de ton (1,520 francs); une jardinière oblongue à fond bleu (1,000 francs); une chocolatière au manche et au bec s'harmonisant bien avec le corps, 750 francs.

Quelle différence entre ces délicates productions du passé et celles que notre manufacture nationale envoie aujourd'hui à toutes nos expositions! Malgré le talent et les efforts très louables de ses directeurs, Sèvres n'a plus dans ses formes cette grâce féminine, qui fait involontairement songer aux boudoirs parfumés, mis à la mode par Mme de Pompadour. A cette époque la porcelaine était destinée à être placée et à passer entre les mains légères et délicates des femmes. Chercher à faire d'immenses vases décoratifs, c'est détourner cette industrie de sa destination première, c'est lui faire abjurer son premier programme. Laissons à la Chine le soin de créer les grands monuments céramiques et produisons des choses bien françaises, c'est-à-dire fines, délicates et d'un goût parfait.

Dans cette vente, les meubles le cédaient de beaucoup à la porcelaine en élégance et en pureté de composition; d'ailleurs le catalogue les avait annoncés comme des reproductions de modèles anciens. Une copie peut offrir un certain intérêt si elle est exacte, fidèle et bien faite. Malheureusement celles-ci ne réunissaient pas toujours toutes ces qualités. Je comprends l'imitation: elle a son bon côté, à condition toutefois que l'artiste sache s'inspirer de l'esprit et de la tradition de l'époque qu'il veut faire revivre; mais il faut qu'il ait le culte de la simplicité et de la sobriété et surtout qu'il ne se laisse pas entraîner par sa fantaisie. Sans cela il fera un pastiche lourd, écrasant, *riche* peut-être, mais manquant à toutes les règles de la distinction, de l'élégance.

Ainsi une chaise longue, cannée et en bois dur, de style moitié italien, moitié français, et des fauteuils semblables à des trônes présentaient une ornementation trop surchargée et formant à l'œil un ensemble d'un goût douteux. Enfin inutile d'insister.

Toutefois un cartonnier Louis XVI en bois d'acajou mérite une mention spéciale; monté sur une petite armoire de fabrication contemporaine, il portait à sa partie supérieure une pendule ou cadran signé *Sotieau*. Orné d'une garniture de bronze d'une ciselure soignée, ce meuble montrait dans l'ensemble des courbes harmonieuses et des lignes bien tracées.

Ce cartonnier a trouvé acquéreur à 2,360 francs.

DEMOCÈDE.

Le Rédacteur en chef-gérant : VICTOR CHAMPIER.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît.

MOBILIER (XVIIe SIÈCLE)

Sté Gle des Applications photographiques.

ARMOIRE EN CHÊNE SCULPTÉ ÉPOQUE LOUIS XIV

(Collection de M. Henri Boulhet.)

LA 8e EXPOSITION

DE

L'UNION CENTRALE

DES ARTS DÉCORATIFS

LA PIERRE, LE BOIS (DE CONSTRUCTION), LA TERRE ET LE VERRE

AVANT-PROPOS

*C'est une des traditions de l'*Union centrale *de publier, après chacune des expositions qu'elle organise, les documents qui s'y rapportent, et nous nous y conformons en réunissant ici tout ce qui concerne celle qui vient de prendre fin.*

*Ouverte au public du 15 août au 1er décembre 1884, la 8e exposition de l'*Union centrale *laissera assurément des souvenirs éclatants et durables chez toutes les personnes qui suivent de près les manifestations de l'art dans ses applications à l'industrie. Mais l'enseignement qu'elle implique perdrait de sa force et ne la distinguerait pas assez des autres expositions, de plus en plus fréquentes aujourd'hui, si l'on n'en dégageait pas une série de leçons appropriées, spéciales, précises, capables de porter des lumières nouvelles et fécondes partout où l'on travaille aux progrès de nos industries nationales.*

*Or quelle leçon plus complète, plus positive que la lecture des pièces, rapports, conférences, discours et études diverses auxquels a donné lieu une exposition comme celle dont il s'agit? L'*Union centrale, *en publiant de pareils documents, n'est certes pas guidée par la satisfaction — ce qui serait pourtant légitime — d'un devoir bien rempli, d'une nouvelle bataille gagnée,*

ni par le désir d'étaler au grand jour son activité et son dévouement que tout le monde connaît, sa persévérance, les laborieux soucis d'une exposition dont les moindres détails sont souvent de difficiles problèmes à résoudre. Son unique but est d'ajouter à la propagande par le fait la propagande par le livre.

*Depuis, surtout, que l'*Union centrale *a adopté pour ses expositions bisannuelles le principe technologique, l'esprit de méthode qui préside à leur classification rend de plus en plus précieuse la vulgarisation de documents de cette nature. Chaque industrie se trouve ainsi étudiée, décrite, analysée distinctement et avec tout le détail imaginable : les comparaisons historiques viennent d'elles-mêmes s'offrir et s'ajouter aux observations suggérées par le spectacle de la mise en œuvre de la matière. En outre, l'*Union centrale, *entourée de collaborateurs éminents dans toutes les spécialités, n'a qu'à faire appel à leur dévouement pour réunir aussitôt un ensemble de travaux de premier ordre, qui sont autant de commentaires explicatifs des catégories d'objets exposés. Rapports préparatoires, jugements de concours, conférences émanant d'hommes qui ont conquis leurs brevets d'expérience consommée et de talent, constituent le compte rendu le meilleur, le plus vraiment utile qu'on puisse présenter au public.*

Nous n'avons donc pas hésité à consacrer un numéro exceptionnel de la Revue des Arts décoratifs *à la publication des documents relatifs à l'exposition de « la pierre, du bois de construction, de la terre et du verre », malgré leur étendue et leur variété, parce que ces documents forment l'étude la plus fructueuse sur les industries en question. Pour mettre autant de clarté que possible dans le classement de nos matériaux, nous les avons divisés en quatre parties :*

1° Organisation de l'Exposition;

2° Les travaux du jury; les rapports;

3° Les conférences faites pendant l'Exposition;

4° La distribution des récompenses; discours de clôture.

Le lecteur qui saura bien se pénétrer des diverses études comprises dans ces quatre parties — lesquelles sont toutes signées par des collaborateurs ayant une autorité spéciale — possédera non seulement les notions nécessaires sur la situation présente des diverses industries de la pierre, *du* bois, *de la* céramique, *de la* verrerie, *de l'*émaillerie *et de la* mosaïque, *mais aura appris, de plus, tout ce que les chefs les plus distingués de ces industries connaissent de leur passé et espèrent de leur avenir.*

*Il nous sera permis de dire qu'aucune monographie, si érudite fût-elle, ne pourrait valoir, au point de vue de l'enseignement, ce que valent les études diverses qui vont suivre et qui, rassemblées en un faisceau, continueront l'œuvre de l'*Union centrale des Arts décoratifs : *elles consacreront l'utilité de cette brillante Exposition de la « pierre, du bois, de la terre et du verre », qui n'aura pas été seulement une heureuse leçon, mais aussi un espoir.*

VICTOR CHAMPIER.

LA SOCIÉTÉ

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

SON BUT

EXTRAIT DES STATUTS DE LA SOCIÉTÉ

TITRE PREMIER. — *But de la Sociéte.*

ARTICLE PREMIER. — La Société de l'Union centrale des Arts décoratifs a pour but d'entretenir et de développer en France la culture des arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile.

Les moyens qu'elle emploie sont :

1° Recevoir, augmenter et tenir à la disposition des travailleurs les collections d'objets d'art anciens et modernes, et une bibliothèque ;

2° Créer et entretenir des cours spéciaux, des lectures et des conférences publiques ; fonder une suite de publications concernant les arts décoratifs et les arts appliqués à l'industrie ;

3° Organiser des concours entre les artistes et les industriels français et entre les diverses écoles de dessin et de sculpture de Paris et des départements ;

4° Organiser des expositions temporaires ou permanentes, nationales ou internationales, d'art décoratif et d'industries d'art ;

5° Répandre l'enseignement du dessin ;

6° Entretenir un Musée central d'Art décoratif.

Elle a son siège à Paris, place des Vosges, 3.

TITRE II. — *Admission et droits des membres de la Société.*

ART. 3. — Les actionnaires actuels de l'Union centrale, qui ont fait don de leur quote-part dans la liquidation, et les membres fondateurs et donateurs de la Société du Musée des Arts décoratif sont de droit membres de la Société nouvelle de l'Union centrale des Arts décoratifs. Ils sont inscrits à perpétuité comme membres fondateurs. Ils ont droit à l'entrée gratuite à toutes les expositions et au Musée, et sont dispensés de la cotisation annuelle.

ART. 4. — Pour devenir membre de la Société, il faut être présenté par un membre et reçu par le Conseil d'administration.

Les étrangers peuvent être admis comme souscripteurs.

ART. 5. — Les membres admis dans les trois derniers mois de l'année ne jouissent des droits de sociétaires qu'à partir du 1er janvier de l'année suivante, à moins d'avoir payé la souscription de l'année courante.

ART. 6. — Les membres sociétaires nouveaux s'engagent à payer une cotisation annuelle de 30 francs; ils ont droit à une entrée gratuite à toutes les expositions de la Société.

Ils cessent d'être membres sociétaires s'ils ne renouvellent pas leur cotisation chaque année. Ils peuvent néanmoins être réadmis en suivant la marche ordinaire.

ART. 7. — Les membres nouveaux peuvent devenir *membres perpétuels* en versant une somme de 1,000 francs. Leurs noms seront inscrits à perpétuité dans la liste des membres de la Société; ils ont droit à une entrée gratuite à toutes les expositions de la Société; ils ont la faculté de transmettre leurs droits de membre de la Société à celui de leurs héritiers qui remplirait les conditions nécessaires pour être éligible.

ART. 8. — Ils pourront devenir *membres à vie* en versant une somme de 500 francs.

Leurs noms figurent, leur vie durant, dans la liste des membres de la Société; ils ont droit à une entrée gratuite à toutes les expositions de la Société.

Les membres perpétuels et les membres à vie sont dispensés de la cotisation annuelle.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

MM. ANDRÉ (ÉDOUARD), ancien deputé, *président d'honneur.*
PROUST (ANTONIN), ancien ministre des arts, député, *président du conseil.*
BOUILHET (HENRI), ingénieur manufacturier, *premier vice-président.*

MM. GANAY (le comte DE)
LOUVRIER DE LAJOLAIS, directeur de l'Ecole nationale des Arts décoratifs.
CHRISTOFLE (PAUL), manufacturier.
} *Vice-Présidents.*

MM. LEFEBURE (ERNEST), fabricant de dentelles.
CHAMPEAUX (DE), inspecteur des Beaux-Arts.
} *Secrétaires.*
GRADOS (LÉON), ancien manufacturier, *Trésorier.*

BAPST (GERMAIN), bijoutier-joaillier.
BECHARD (ALPHONSE), ancien préfet.
BERGER (GEORGES), ancien directeur des sections étrangères à l'Exposition de 1878.
BIAIS, fabricant de broderies et ornements religieux.
BIENCOURT (Marquis DE).
BOCHER (EMMANUEL).
BOUCHERON, bijoutier-joaillier.
BRAQUENIE, fabricant de tapis.
CHENNEVIERES (Marquis PH. DE), ancien directeur général des Beaux-Arts.
CHOCQUEEL (LOUIS), fabricant de tapis.
COHEN (ISAAC-JOSEPH), négociant en pierres fines.
CORROYER (EDOUARD), architecte.
CREPINET, architecte.

MM. DALLOZ (Paul), directeur du journal *le Moniteur universel*.
DELAMARRE-DIDOT.
DREYFUS (Gustave).
DUPLAN, fabricant de tapis et étoffes d'ameublement.
DUPONT-AUBERVILLE.
EPHRUSSI (Charles).
FALIZE (Lucien), orfèvre, bijoutier-joaillier.
FIRMIN-DIDOT (Alfred), imprimeur-éditeur.
FOULD (Léon).
FOURDINOIS, ébéniste.
GERARD (Baron), député.
JUMELLE (Alfred), ancien secrétaire de la chambre syndicale de la passementerie.
LAFENESTRE (Georges), commissaire général des expositions des Beaux-Arts.
LIESVILLE (de), bibliothécaire de la ville de Paris.
MM. LIOUVILLE (Albert), avocat à la cour d'appel de Paris.
MANNHEIM (Charles), expert en objets d'art.
MANTZ (Paul), ancien directeur général des Beaux-Arts.
MARIENVAL (Louis), ancien fabricant de fleurs artificielles.
ROTHSCHILD (Baron Gustave de), banquier.
ROUSSEAU (Eugène), fabricant de porcelaines.
SABRAN (Duc de).
SALVERTE (de), maître des requêtes au Conseil d'État
SCHLUMBERGER (Gustave).
SERVANT (Georges), ancien fabricant de bronzes.
TAIGNY (Edmond), ancien maître des requêtes au Conseil d'Etat.
TURQUETIL (Jules), fabricant de papiers peints
VOGUE (Marquis de), ancien ambassadeur.
WEBER (Camille), président de la chambre syndicale de la passementerie.

CONSEIL JUDICIAIRE

MM. CHAIX D'EST-ANGE (Gustave), avocat.
CHAMPETIER DE RIBES (Auguste), avocat à la cour d'appel.
CONSTANT, avocat.
MM. CHAMPETIER DE RIBES (Jules), avoué.
SEGOND, notaire.

COMMISSIONS PERMANENTES

Commission des finances

MM. CHRISTOFLE (Paul), *Président*.
JUMELLE (Alfred), *Secrétaire*.
GRADOS, *Trésorier*.
BIENCOURT (Marquis de).
FOULD (Léon).
GERARD (Baron).
MM. LIOUVILLE (Albert).
MARIENVAL (Louis).
ROTHSCHILD (Baron Gustave de).
TURQUETIL (Jules).
WEBER (Camille).

Commission du Musée

MM. GANAY (Comte de), *Président*.
CHAMPEAUX (de), *Secrétaire*.
BAPST (Germain).
BERGER (Georges).
BOUILHET (Henri).
BRAQUENIE.
CHENNEVIERES (Marquis de).
CORROYER (Edouard).
DREYFUS (Gustave).
EPHRUSSI (Charles).
MM. FALIZE (Lucien).
LAFENESTRE (Georges).
LEFEBURE (Ernest).
LIESVILLE (de).
LOUVRIER DE LAJOLAIS.
ROUSSEAU (Eugène).
SCHLUMBERGER.
TAIGNY (Edmond).
VOGUE (Marquis de).

COMMISSION CONSULTATIVE

M. C. MINORET, *Secrétaire-archiviste.*

I. — Commission de l'enseignement et des écoles.

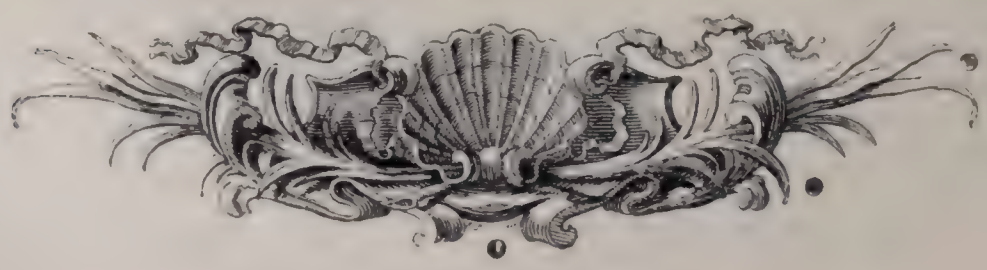
MM. CERNESSON, architecte.
CHIPIEZ, inspecteur de l'enseignement du dessin.
COLLIN, chef d'atelier aux Gobelins.
CROST, chef de bureau aux Beaux-Arts.
DELAGRAVE, libraire-éditeur.
GUILLAUME (Eug.), membre de l'Institut.
LEVASSEUR (Eugène), directeur de l'école subventionnée du IIIe arrondissement.
MM. MAYOU, chef de bureau aux Beaux-Arts.
MENARD (René), publiciste.
MILLET (Aimé), sculpteur-statuaire.
PILLET, inspecteur de l'enseignement du dessin.
RACINET, dessinateur.
SAUVAGEOT (Claude), directeur de *l'Art pour tous.*
TRAIN, architecte.

II. — Commission de l'industrie.

MM. CARRIER-BELLEUSE, sculpteur-statuaire.
CHAMPIER (Victor), critique d'art, rédacteur en chef de la *Revue des Arts décoratifs.*
CHOISELAT, sculpteur.
DAVANNE, président de la Société de photographie.
DECK, céramiste.
DIDRON (Ed), peintre verrier.
DUTERT (Ferdinand), architecte.
FAVRE, bibliothécaire du Conservatoire des arts et métiers.
FANNIERE (Joseph), sculpteur-ciseleur.
FOURCAUD, critique d'art.
GALLAND, peintre-décorateur.
GARNIER (Ch.), membre de l'Institut, architecte.
MM. GERSPACH, chef du bureau des manufactures nationales des Beaux-Arts.
LAUTH, administrateur de la manufacture nationale de Sèvres.
LECHEVALIER-CHEVIGNARD, professeur à l'Ecole nationale des Arts décoratifs.
LORAIN (Paul), architecte.
OUDINOT, peintre verrier.
PIAT (Eugène), sculpteur.
POTERLET (Victor), dessinateur pour papiers peints.
QUESTEL, membre de l'Institut, président de la Société centrale des architectes.
ROUSSEL (Alcide), dessinateur pour dentelles.
SEDILLE (Paul), architecte.

III. — Commission des expositions rétrospectives.

MM. BURTY (Philippe), publiciste.
CASTAGNARY, membre de la commission des monuments historiques.
COURAJOD, conservateur adjoint au Louvre.
DARCEL, administrateur des Gobelins.
DE LASTEYRIE, membre de la commission des monuments historiques.
DUPLESSIS, conservateur des estampes à la Bibliothèque nationale.
GASNAULT, conservateur du Musée des Arts décoratifs.
GEROME, peintre, membre de l'Institut.
MM. GUIFFREY, critique d'art.
LISCH, inspecteur général des monuments historiques.
LAMBIN (Charles).
MUNTZ, bibliothécaire de l'Ecole des Beaux-Arts.
PARENT (Henri), architecte.
PERTHES (de), architecte.
RIOUX DE MAILLOU, publiciste.
RUPRICH-ROBERT, architecte, inspecteur général des monuments historiques.
SALIN (Patrice), chef de bureau au Conseil d'Etat.
VERON (Eugène), directeur de *l'Art.*



8e EXPOSITION

ORGANISÉE AU PALAIS DE L'INDUSTRIE

Le Conseil d'administration de l'*Union centrale des Arts décoratifs* a nommé, dans sa séance du 21 mars 1883, le comité directeur chargé d'organiser la troisième Exposition technologique des industries d'art. En voici la composition :

PRÉSIDENT DE L'EXPOSITION

M. BOUILHET (Henri), 1er Vice-Président du Conseil d'administration de l'*Union centrale*.

COMITÉ DE DIRECTION

Président : M. BOUILHET (Henri), président de l'Exposition.
Secrétaire : M. FALIZE.
Secrétaire adjoint : M. JUMELLE.
Membres : MM. BAPST (Germain).
— CORROYER.
— CREPINET.
— LOUVRIER DE LAJOLAIS.
} Membres du Conseil d'administration.
MM. le Secrétaire général,
LORAIN, architecte de l'*Union centrale*.

Ce comité s'est divisé en trois sous-commissions d'organisation, et leurs présidents, MM. Corroyer, Crépinet et Louvrier de Lajolais, ont rédigé un programme de classification des Arts de la pierre, du bois, de la terre et du verre qui a été adopté par le Conseil, le 28 avril 1883.

COMMISSIONS D'ÉTUDES

1er GROUPE : LA PIERRE.

MM. CORROYER, membre du Conseil délégué, *Président*.
FONTENAY, joaillier.
MOREAU-VAUTHIER, statuaire.
VILLEMINOT, sculpteur.

2e GROUPE : LE BOIS (construction).

MM. CREPINET, membre du Conseil délégué, *Président*.
HARET, entrepreneur de menuiserie.
BERTRAND, entrepreneur de charpente.
JEANTAUD, secrétaire de la chambre syndicale de la carrosserie.

3e GROUPE : LA TERRE ET LE VERRE.

MM. LOUVRIER DE LAJOLAIS, membre du Conseil délégué, *Président*.
GASNAULT, conservateur du Musée des Arts décoratifs.
GERSPACH, chef du bureau des manufactures nationales, aux Beaux-Arts.

Le comité directeur a chargé son secrétaire, M. Falize, de présenter dans un travail d'ensemble le but de l'Exposition, son caractère et les grandes divisions de sa classification.

Ce travail a été approuvé par le Conseil, dans la même séance du 28 avril. Il en a voté l'impression immédiate, afin de permettre à la commission permanente du Musée de tracer le plan général de l'Exposition rétrospective que, fidèle à ses traditions, *l'Union centrale* a toujours placée à côté de l'Exposition moderne.

La commission consultative a été chargée de présenter au Conseil un rapport sur le programme des concours spéciaux à organiser pour 1884 entre les industriels, d'une part, et les artistes, de l'autre.

Voici ce rapport :

RAPPORT

AU CONSEIL D'ADMINISTRATION SUR LE BUT ET LE CARACTÈRE DE L'EXPOSITION DE 1884

Le 1er août 1884, s'ouvrira au palais des Champs-Elysées la 3e Exposition technologique des industries d'art, qui est en même temps la huitième des Expositions organisées par l'Union centrale.

Elle comprendra toutes les industries qui ont rapport à la Pierre, au Bois (construction), à la Terre et au Verre.

Nous n'avons plus à expliquer la méthode de classement adoptée par l'Union centrale des Arts décoratifs. Les Expositions de 1880 et de 1882, où se sont succédé les industries du Métal, des Tissus, du Bois (mobilier) et du Papier, ont démontré de la meilleure façon l'excellence d'un programme, qui depuis a été étendu à l'organisation du Musée lui-même.

D'autres systèmes peuvent être plus ingénieux et satisfaire à d'autres besoins d'étude, mais aucune classification ne l'emporte en simplicité et en clarté sur celle qui a pour base les matières premières que l'industrie emploie et transforme.

Donc c'est à la Pierre, au Bois, à la Terre et au Verre que se borne le titre de l'Exposition prochaine.

Le *Bois* avait déjà figuré à l'exposition de 1882, mais seulement considéré dans ses applications aux meubles et aux menus objets. C'est comme élément de construction qu'il reparaîtra en 1884, se reliant logiquement à la *Pierre* et même à la *Terre* et au *Verre*, qui produisent des matériaux indispensables à l'édifice, depuis la brique jusqu'au revêtement de faïence décorée, depuis le carreau de vitre jusqu'aux vitraux éclatants et aux émaux des mosaïques.

En sorte que, pour la première fois, on verra dans un ensemble instructif presque tous les métiers qui sont soumis à l'architecte; ceux du métal manqueront seuls, parce qu'ils ont figuré déjà au concours de 1880.

Il peut être intéressant de présenter à l'étude et à la curiosité du public des morceaux d'architecture d'une façon plus saisissante qu'on n'a coutume de le faire; cet art, qui est la clef de tous les autres, ne se révèle chaque année au Salon que sous un aspect froid, sous une forme ingrate : des plans, des élévations, des coupes; les initiés seuls en ont la jouissance, la foule passe indifférente.

Et cependant, par ses applications multiples, l'architecture use de tous les procédés décoratifs; elle peut fournir les éléments d'une Exposition nouvelle.

On ne peut songer à transporter des édifices et des murailles, mais il est aisé de joindre aux

dessins des moulages, des modèles réduits, des échantillons de pierre et de bois, des marbres sculptés, des maquettes en plâtre, des types de charpente et de menuiserie, des fragments de sculpture sur bois, et, à défaut de l'original ou du moulage, les photographies de l'ensemble et des détails.

Et d'abord, nous voulons voir à l'état primitif les matériaux dont la France est si riche et ceux qu'elle emprunte à l'étranger. Bois ou pierre, — tout ce qui vient de la forêt ou de la carrière, bois de charpente ou bois précieux, pierre de taille ou marbre, granit ou moellon, — il faut, en un classement méthodique, réunir les éléments de toute construction, et nous souhaitons les voir devenir la propriété du Musée, pour aider d'une façon permanente aux recherches de l'architecte et de l'entrepreneur, autant qu'à la fortune des pays d'origine.

Nous voudrions qu'un soin tout particulier fût apporté à l'organisation de la classe des matières premières. — Nous l'avions demandé déjà en 1880, lors du concours du métal, mais alors nous débutions, nous n'avions pas été compris, et l'on s'étonnait qu'en des expositions où la recherche de la forme et du dessin tient le premier rang, on eût fait la place si grande aux matières non ouvrées. C'est une nécessité cependant, nécessité qu'ont bien sentie les musées industriels à l'étranger.

On ne peut exercer un art ni pratiquer un métier sans avoir étudié les éléments qu'ils mettent en œuvre. La conception du modèle et le travail de l'outil sont la conséquence naturelle des matériaux à employer; c'est à cette logique qu'obéit tout art sain, et la plupart des fautes commises par l'artiste dans son association de hasard avec l'industriel viennent de l'ignorance où il est de la matière première et de ses qualités.

A la suite de l'exposition des bois et des pierres à l'état primitif, une place importante sera réservée aux outils et aux procédés, c'est-à-dire à tous les moyens mécaniques de travail, à tous les outils qui appartiennent aux ouvriers du bâtiment, à tous les perfectionnements apportés aux métiers. — Machines à scier, à raboter, etc.; procédés de teinture des bois, ateliers de moulage, etc., etc. C'est la partie vivante et active, où la force motrice sera répandue à tous les instruments, où la démonstration est facile et attrayante.

A cet enseignement par les yeux s'ajoutera l'enseignement par les livres. — Nous sollicitons les éditeurs de la France et de l'étranger de réunir tous les ouvrages qui ont trait aux arts du bois, de la pierre, de la terre et du verre, — Traités ou images, — livres élémentaires ou savants, de critique ou d'histoire: il est du plus haut intérêt que, dans cette bibliothèque spéciale, tout soit vite organisé. — Les envois peuvent être faits, dès aujourd'hui, au siège de notre Société, Palais de l'Industrie, porte VII, où un bibliothécaire classera et cataloguera tous les livres qui lui seront envoyés à titre de prêts ou de dons. — En outre, prière est faite à tous les libraires, bibliophiles, architectes, industriels, artistes ou amateurs d'envoyer la mention exacte des ouvrages curieux ou anciens (livres ou gravures) qui ont trait à l'art de bâtir et aux arts du feu (céramique, verrerie, émaux ou mosaïque), avec tous les renseignements touchant les titres, les noms d'auteur et d'imprimeurs, le format, la date et le lieu de la publication. — Un catalogue spécial paraîtra sous la direction de l'Union centrale, qui sera uniquement consacré à la bibliographie ancienne et moderne des arts de la construction et des arts du feu. — Outre la bibliothèque et la salle de lecture organisées par la Société, des espaces pourront être accordés aux libraires-éditeurs qui voudront exposer des gravures et des livres relatifs aux matières du concours, mais en se conformant aux conditions du règlement général.

Voilà la base technique, la partie matérielle ou enseignante de notre Exposition; et nous dirons plus loin des arts de la terre et du verre ce que nous avons dit déjà des arts de la pierre et du bois.

C'est à l'art décoratif qu'appartient la suite de l'Exposition. — L'artiste s'empare de la matière, il dirige l'ouvrier, et de cette association de l'esprit qui conçoit et de la main qui exécute naissent toutes les industries artistiques qui sont comprises dans notre programme.

Pour la *Pierre*, deux grandes divisions s'imposaient: la pierre naturelle et la pierre artificielle

Deux modes de décoration : la décoration fixe et la décoration mobile.

En effet, si l'édifice entier ne peut être transporté dans les galeries d'un musée, ses éléments peuvent être exposés en détail et toutes les parties de l'architecture, colonnes, pilastres, moulures, portes, fenêtres, cheminées, sont des types complets d'étude qui, par l'agencement des lignes, le mode de construction ou l'ornementation, offrent des sujets de comparaison.

Au contraire, les statues, vases, bassins, vasques et toutes les parties sculptées en pierre qui ne sont pas scellées, sont plus aisément transportables. Elles forment le décor mobile de la pierre et fournissent une des séries les plus complètes.

La pierre artificielle offre un mode d'exposition plus facile encore. Tous les moulages, tous les procédés qui ont pour but de simuler la pierre, aideront à la représentation des formes simples ou ornées du décor fixe ou mobile. La nef du Palais de l'Industrie est assez vaste pour permettre à nos architectes et à nos entrepreneurs la démonstration en plâtre, en staff ou en stuc de quelque système de construction ou de décor.

Ce que nous disons de la pierre, nous le disons du *Bois*, — les exemples et les types de charpentes simples, moulurées ou sculptées formeront une classe à laquelle se joindra celle de la menuiserie proprement dite : portes, fenêtres, lambris, parquetages. — Aux belles et savantes combinaisons que l'architecte confie au maître charpentier, aux précieux et délicats ouvrages qu'exécute sous ses ordres le menuisier s'ajouteront les sculptures que l'artiste taille en plein bois et qui appartiennent en propre au décor fixe de l'habitation.

Les chalets, les constructions rustiques forment une classe à part; mais le bois ne sert pas seulement à construire la maison qui tient au sol. — Il est l'élément premier des maisons flottantes. — L'Union centrale est disposée à donner un grand développement à tout ce qui a trait à la construction navale, depuis le modèle réduit ou les parties décomposées du navire jusqu'aux canots et embarcations de plaisance. — La grâce des lignes, la perfection du travail, le mode même des décorations sculptées ont, dans l'architecture navale, un caractère de puissance et d'harmonie qui en font un grand art : l'oublier serait une faute. Après les maisons flottantes, les maisons roulantes : — le bois tient, dans la carrosserie de luxe et dans l'aménagement des wagons de chemins de fer, une part importante : une classe spéciale leur est réservée.

Au Bois proprement dit il faut ajouter les imitations du bois, — tous les procédés de décoration usités, dans la construction par le moulage ou l'estampage, pour obtenir les reliefs des moulures et des ornementations et tous les modes de peinture, de laquage, de vernis qui ont pour but de donner l'apparence du bois aux surfaces des murs ou aux diverses parties de l'habitation.

Dans chacun des groupes de la pierre et du bois, une classe est réservée aux modèles des artistes, plans, épures, compositions ornées, types présentés en relief, en dessins ou en photographies, modèles réduits d'ensemble ou de détail, chefs-d'œuvre de compagnons charpentiers, etc., etc. Le règlement admet gratuitement ce qui dépend de cette classe spéciale.

La stéréotomie est une annexe indispensable de ce groupe. C'est l'art de la coupe des solides, c'est la base de toute architecture; elle a trait au bois autant qu'à la pierre, et nous sollicitons tous ceux qui, par des démonstrations géométriques, graphiées ou solides, pourront aider à l'éducation des ouvriers, de venir à nous.

Avant d'aborder la Terre et le Verre, il est une division toute spéciale du groupe de la Pierre dont il convient de parler : celle-là ne dépend plus de l'architecte, mais du lapidaire. Nous voulons parler des pierres précieuses et des gemmes.

En 1880, l'orfèvrerie et la joaillerie avaient absorbé cet art délicat. Il convient maintenant de le laisser à lui-même, sans y joindre l'art des montures d'or et d'argent, ou du moins sans admettre au concours le travail du sertisseur.

Ici encore, les matières formeront une exposition spéciale, où les agates, les onyx, les sardoines, les lapis, les jaspes, les topazes, les tourmalines et toutes les variétés du cristal formeront, avec le saphir, le rubis, la turquoise, l'émeraude et le diamant, un assemblage précieux du plus séduisant effet.

Les meules du lapidaire, les tours du graveur, les procédés du diamantaire seront adjoints à cette partie de l'exposition.

Mais, en regard, s'étaleront dans les vitrines les coupes, les vases, les ouvrages de tour, les gemmes taillées, les camées, les intailles et, avec les modèles des artistes, les épreuves en cire ou en plâtre des pierres gravées.

Il existe de nombreux ouvrages sur la lapidairerie et la glyptique qu'il serait utile de voir figurer dans la bibliothèque ou dans le catalogue de l'Exposition; nous sollicitons encore tous les renseignements sur ce point.

Si nous avons réuni le Bois et la Pierre soumis à l'architecture, nous pouvons grouper ensemble la *Terre* et le *Verre*, et les appeler les Arts du feu. C'est au feu que se durcit l'argile, que le sable se fond et se change en verre, que les oxydes métalliques se combinent et donnent à l'émail l'ineffaçable couleur.

Ce groupe important, auquel nous conservons ce titre : *les Arts du feu*, comprend la céramique, la verrerie, la cristallerie, les émaux et la mosaïque.

Il n'est pas d'industrie plus typique que celle du potier. — Sa terre fragile a survécu aux monuments les plus solides : elle marque l'âge et l'origine des peuples, elle raconte leurs mœurs, leurs religions, leurs poésies et leurs conquêtes ; l'histoire du monde est écrite sur l'argile.

Cette histoire, c'est l'art qui l'a écrite, en racontant la sienne. — L'art se révèle dans la terre sous tous ses aspects, par la forme, par le dessin, par la couleur. — Il a modelé le vase, il y a tracé des figures, y a peint des couleurs de l'émail ou des nuances d'autres terres des ornements et des fleurs. — La céramique résume tous les styles, elle forme la série non interrompue de l'art décoratif, depuis les Grecs jusqu'à nous. — Ni le métal ni la pierre n'ont conservé intacte et pure comme la terre cette changeante et progressive invention de la forme, de la ligne et de la coloration.

C'est pourquoi l'idée s'imposait d'une Exposition de la céramique; et il est heureux qu'un pays voisin ne nous ait pas devancés dans l'exécution de ce projet. Il appartenait à la France, qui sous la Renaissance avait eu Palissy et qui de nos jours a provoqué une nouvelle et éclatante renaissance de l'art de terre, il appartenait à la France, qui possède avec la manufacture de Sèvres des maîtres céramistes de premier ordre, de faire cette intéressante comparaison des arts du passé avec les arts céramiques d'aujourd'hui.

Nous n'empiéterons pas sur la tâche de la commission rétrospective, qui organisera le musée de la céramique ancienne et satisfera à la curiosité des archéologues, des amateurs et des artistes, — mais nous croyons que la section moderne pourra le disputer d'intérêt à celle de l'art ancien.

Elle s'ouvrira par la classe des matières premières : l'argile et la pierre, depuis la glaise des briquetiers jusqu'à la marne calcaire des faïenciers, depuis l'argile blanche et pure jusqu'aux kaolins et au feldspath, depuis la craie jusqu'au silex et au sable quartzeux, qui sont, avec les oxydes de plomb et d'étain et les couleurs vitrifiables, la base de l'art céramique.

La France est riche de cette bonne terre à cuire, mais il est intéressant de lui comparer les terres et les produits étrangers.

En face de chacun de ces éléments combinés, nous voulons placer le produit manufacturé, l'exposer sous ses divers états, suivre ses transformations jusqu'au moment où, des mains de l'ouvrier, il passe à celles du décorateur.

Ainsi ferons-nous pour la verrerie et la cristallerie, — en sorte que, près des sables siliceux plus ou moins additionnés de chaux, de soude ou de potasse, on verra toutes les variétés du verre

et qu'on jugera des qualités du cristal obtenu par la combinaison de la silice avec la potasse et l'oxyde de plomb.

Nous avions, en 1880, réussi cette démonstration pour la fabrication des émaux; nous la recommencerons sur une plus grande échelle et l'étendrons à tous les arts du feu.

Moins aisée paraît être l'organisation des ateliers en mouvement. — Comment transporter la puissante usine et montrer les fournaises où s'opèrent la cuisson et la fonte? — L'emploi du gaz comme combustible permet de résoudre une partie de ce problème, et nous pourrons fabriquer et façonner le verre sous les yeux du passant. Les procédés de tournage, de taille, de décor sont d'une installation plus facile, et nous suppléerons à ce qui ne peut être fait sur place par l'exhibition des produits dans les phases successives de leur fabrication.

Très simple est la nomenclature des diverses industries de la céramique; on la trouvera clairement détaillée plus loin. — La porcelaine, la faïence, les grès et les terres forment une classe unique, — la terre cuite en compose une autre à elle seule.

L'architecture, nous l'avons fait pressentir, aura sa grande part dans cette dernière classe, mais elle emprunte à la première des éléments décoratifs; ce n'est pas seulement de briques, de tuiles et de carreaux de terre qu'elle use, ces industries reçoivent même de l'architecte des lignes ornementales; la terre devient, dans l'art de bâtir, un élément décoratif en tout comparable à la pierre et au marbre; la faïence joue, dans l'habitation, un rôle intéressant auprès des mosaïques; les grès cérames servent au carrelage du sol et au revêtement des murs. C'est en cela que consiste le décor fixe par la céramique; — mais combien plus étendu est le décor mobile!

La terre occupe dans nos mœurs une place considérable, elle se prête à nos goûts, à nos besoins; elle prend la forme de tous les ustensiles. Elle pare la table, décore le salon; elle obéit, souple, au doigt du sculpteur et garde par la cuisson sa pensée originale, qu'aucune retouche ne vient trahir; elle reçoit du peintre les couleurs les plus éclatantes et les plus douces, que ne modifient ni le soleil ni l'eau. — Réjouissante à l'œil, la terre, fine ou rugueuse, nue ou couverte, a toutes les séductions et toutes les complaisances; elle est la plus obéissante des matières que la nature nous ait données. C'est la raison des aspects infinis que l'art et la fantaisie lui prêtent et dont nous pourrons juger.

Non moins utile est le verre. — Son éclat, sa transparence en font un produit indispensable et charmant: il a la souplesse de la terre, il prend comme elle la forme molle des vases, mais il n'a pas son opacité; sa vertu est de laisser passer ou de renvoyer la lumière: il la reçoit, la colore, la divise en rayons, il enferme sans cacher.

L'habitation, grâce au verre, n'est pas une prison obscure; le verre a, pour le peintre, des couleurs éclatantes, qui fournissent à l'art un décor merveilleux. — Nos verriers ne feront-ils pas un effort pour retrouver les belles et savantes traditions des anciens maîtres? — Le verre reçoit et réfléchit l'image, et, s'il ne peut nous conseiller que sur nos défauts extérieurs, il avait, avant la photographie, le bon goût de les oublier. — On le grave à la roue, on le grave à l'acide; les oxydes métalliques lui donnent la couleur des pierres précieuses et la taille lui en communique le jeu et l'éclat. Il devient émail et prête sa palette au céramiste et à l'émailleur. La mosaïque lui emprunte l'infinie variété des couleurs que ne peut fournir la pierre, et cette ineffaçable décoration tend à prendre, dans notre architecture, un rôle longtemps négligé.

L'artiste est un maître souverain dans toutes les industries que nous avons rapidement analysées; — l'architecte, le sculpteur et le peintre sont les véritables dispensateurs de tous ces métiers du bois, de la pierre, de la terre et du verre. — A ce titre, nous croyons pouvoir promettre une Exposition remarquablement belle et qui, mieux qu'aucune autre, répondra à cette qualité décorative qui est la règle de notre Société.

Il n'est pas nécessaire que l'artiste ait transformé sa pensée en une œuvre achevée pour que nous l'admettions. Notre programme réserve une place importante aux projets, aux dessins, aux cartons, aux maquettes, — et, nous l'avons dit déjà, cette classe est gratuitement ouverte à toutes les

créations originales qui seront jugées dignes d'y figurer; l'œuvre entier de quelque maître y serait admis avec empressement.

A propos de la céramique, nous avons dit quelques mots du Musée rétrospectif. — Ce Musée ne contiendra pas seulement les collections anciennes de la terre et du verre, il réunira tout ce que, dans l'art de construire, on aura pu emprunter au passé : la pierre et le bois y occuperont une large place. — La commission chargée de ce savant travail a commencé ses recherches; elle publiera prochainement son programme, qui est d'accord avec le nôtre, en sorte que l'exposition ancienne et l'exposition moderne seront parallèles. — Bien que nous n'ayons pas à empiéter sur les attributions de la commission rétrospective, il nous appartenait d'annoncer la création de ce Musée, parce qu'il sera un moyen d'étude plus profitable que la revue des produits nouveaux. — C'est par le rapprochement des objets analogues d'autrefois et de ceux d'aujourd'hui qu'on peut renouer des traditions trop souvent interrompues, apprendre des maîtres disparus ce que n'enseigne aucun traité, retrouver non seulement les grands principes du décor par la couleur et le dessin, mais les procédés oubliés dans la pratique. — Nous estimons que c'est par ce moyen, qu'elle a inventé et pratiqué depuis son origine, que l'Union centrale a le plus aidé au progrès de nos industries d'art.

Tous les musées industriels étrangers lui ont pris sa méthode et s'en servent avec succès pour éveiller le goût et créer une concurrence déjà fort alarmante.

L'Union centrale n'aura atteint le but qu'elle poursuit qu'alors que, définitivement installée dans un vaste édifice, elle pourra classer d'une façon permanente les collections qu'elle ne s'est jamais lassée de réunir et de recommencer, mais que des exigences diverses l'obligeaient de disperser après quelques mois.

Des concours spéciaux sont établis dans toutes les divisions des groupes ci-après définis. Le programme de ces concours est inséré ci-après; pourront y prendre part non seulement les artistes, les industriels et les ouvriers qui auront exposé, mais tous ceux qui viendront du dehors et qui se conformeront au programme.

Des récompenses spéciales seront affectées à ces concours, outre les prix que l'Union centrale met à la disposition du jury chargé de comparer et de juger les produits exposés. — Les dispositions particulières aux concours, à la formation du jury et à l'attribution des récompenses seront indiquées au règlement spécial.

En terminant, nous insistons sur le rôle international de cette exposition, — non pas qu'il faille entendre par ce mot international un classement géographique, comme on l'a fait dans les grandes expositions de Paris, de Londres ou de Vienne. — Non, nous voulons seulement indiquer que nous ne prononçons aucune exclusion; nous ouvrons nos portes à l'artiste et au fabricant étranger, comme à nos nationaux. — Nous suivons en cela les traditions libérales des Salons annuels des beaux-arts, — et n'établissons pas de comparaison de nation à nation, mais d'individu à individu. — Tous ont à gagner à ce système, qui suffit à provoquer l'émulation sans exciter de rivalités fâcheuses; il nous aurait paru illogique de fermer notre exposition à l'étranger, quand notre marché lui est ouvert, et nous espérons que nous y verrons non seulement les artistes et les fabricants dont les noms nous sont bien connus, mais les grandes et belles manufactures qui rivalisent avec les nôtres. — Le besoin de progrès, l'amour du beau obligent tous ceux qui ont conscience de leur valeur à se prêter leurs idées, à se montrer leurs essais, pour marcher d'une ardeur nouvelle vers l'art et la perfection.

Le Secrétaire Rapporteur de la Commission,

L. FALIZE.

BUT DE L'EXPOSITION. — SON CARACTÈRE.
ÉPOQUE DE SON OUVERTURE. — SES DIVISIONS. — SA CLASSIFICATION.
SON REGLEMENT. — PROGRAMME DES CONCOURS SPECIAUX
ENTRE LES ARTISTES ET LES INDUSTRIELS.

Afin d'entretenir en France la culture des arts qui poursuivent la réalisation *du beau dans l'utile;* afin d'aider aux efforts des hommes d'élite qui se préoccupent des progrès du travail national depuis l'école et l'apprentissage jusqu'à la maîtrise, afin d'exciter l'émulation dans les travaux qui vulgarisent chez nous le sentiment du beau, améliorent le goût public et tendent à conserver à nos industries d'art, dans le monde entier, leur vieille et juste prééminence, une huitième Exposition — la troisième des Expositions technologiques des industries d'art — aura lieu à Paris en 1884. Elle s'ouvrira en août au Palais de l'Industrie et sera close le 21 novembre suivant.

L'Exposition de 1884 comprendra trois grandes divisions distinctes :

1° L'exposition technologique des industries d'art, divisée en trois groupes principaux : la *Pierre,* le *Bois* (construction), la *Terre* et le *Verre.*

Il y aura dans cette division deux concours distincts :

L'un, sur l'ensemble des produits présentés par les exposants : des médailles d'or, d'argent, de bronze et des mentions honorables seront attribuées à ce concours.

L'autre, entre les industriels, d'une part, et les artistes de l'autre, qui, en se conformant aux programmes ci-après, auront présenté des œuvres nouvelles, modèles ou pièces exécutées répondant aux prescriptions de ces programmes ; des prix d'une forme absolument nouvelle seront affectés à ces derniers concours.

Une section spéciale sera réservée aux artistes qui seront admis à exposer les œuvres exécutées dans des conditions spéciales fixées au règlement.

2° Une exposition rétrospective relative aux arts de la Pierre, du Bois, de la Terre et du Verre.

3° Un concours entre les élèves des écoles de dessin pour le *grand Prix de voyage* de *l'Union centrale.*

CLASSIFICATION DE L'EXPOSITION

1er GROUPE : LA PIERRE.

1re Section : La pierre naturelle. — Classe première. — *Matières premières.* — Echantillons de pierre calcaire, de marbre, de granit, d'albâtre, etc., à l'état brut, scié, taillé, tourné et poli. — *Outils et procédés.*

Classe 2. — *Pierre naturelle.* — Calcaire, marbre, granit, albâtre, etc., employés dans la construction architecturale pour l'ornementation et la *décoration fixe* de l'habitation; tels que : colonnes, pilastres, etc., avec leurs bases et leurs chapiteaux moulurés ou sculptés ; toute ordonnance architectonique ; péristyles, colonnades, portiques, vestibules, portes et fenêtres avec leurs chambranles et leurs couronnements ; cheminées, frontons, monuments funèbres : simplement moulurés ou moulurés et ornés de sculptures en ronde bosse, bas-relief, etc.

Revêtements des murs et pavements en pierre dure, en marbre ou en mosaïque formée de pierres de toute nature (à l'exception des matières vitrifiées).

Classe 3. — *Pierre naturelle de même nature* employée pour l'ornementation et la *décoration mobile* de l'habitation, à savoir : statues, groupes, bas-reliefs, bustes, etc., vases, bassins et vasques,

piédestaux, fûts, socles et pendules, etc., simplement moulurés ou moulurés et ornés de sculptures en ronde bosse, en bas-relief, etc.

2e Section : La pierre artificielle. — Classe 4. — *Matières premières.* — Échantillons de ciment, de chaux, de plâtres et stucs, etc. — *Outils et procédés.*

Classe 5. — *Pierre artificielle,* formée de toutes matières plastiques *non cuites,* ciment, chaux et composés divers, modelées, moulées, stéarinées, peintes, métallisées, etc., employée dans la construction architecturale pour l'ornementation et la *décoration fixe* de l'habitation, à savoir : enduits de toute nature, moulures, cadres, ornements ou motifs d'ornements en carton-pierre ou en carton-pâte, en ronde bosse ou en applique, etc., et, en résumé, tous travaux décoratifs dans lesquels la pierre artificielle peut remplacer ou simuler la pierre naturelle.

Classe 6. — *Pierre artificielle,* de même nature, employée pour l'ornementation et la *décoration mobile* de l'habitation, à savoir : statues, groupes, bas-reliefs, bustes, vases, etc., objets dits de piété, ayant un caractère d'art décoratif, etc., etc.

3e Section : La pierre précieuse et gemme. — Classe 7. — Matières premières. — Échantillons de pierres et de gemmes de toute nature ayant reçu une forme d'art, à savoir : camées, intailles, diamants et cristaux de roche taillés, etc., etc.

4e Section : Dessins et modèles. — Classe 8. — Projets d'architecture. — Photographies de monuments anciens et modernes, d'édifices, de sculptures et de motifs d'ornements, épures, réductions d'édifices, stéréotomie, traités et ouvrages d'art, enseignement par la gravure et le livre, bibliographie de l'art de la pierre, modèles pour la taille des gemmes.

2e GROUPE : LE BOIS (Construction).

1re Section : Bois naturel. — Classe 9. — *Matières premières.* — Échantillons d'essences forestières indigènes et exotiques. Bois d'œuvre de construction. Échantillons de bois de sciage, de placage. Matières colorantes. Laques et vernis.

Outils et procédés : Outillage, machines servant au travail préparatoire des bois, machines à scier, à raboter, à mortaiser, à percer, à découper, à chantourner ; machines à faire les moulures, les baguettes ; machines à faire les feuilles de parquet, etc.

Classe 10. — *Charpente :* Planchers à solives apparentes, escaliers, combles, flèches, pièces de construction moulurées, sculptées, etc.

Classe 11. — *Menuiserie :* Portes, fenêtres, lambris, devantures, parquets simples et à compartiments, etc.

Classe 12. — *Sculpture :* Application de la sculpture sur bois à la décoration fixe de l'habitation.

Classe 13. — *Constructions rustiques :* chalets, kiosques, bois découpés, treillages, stores en bois, etc.

Classe 14. — *Carrosserie :* Voitures de luxe, d'apparat, traîneaux, wagons et mobilier de wagons de luxe.

Classe 15. — *Navigation :* décorations diverses d'extérieurs de navires, mobilier des navires, canots et embarcations, navigation de plaisance.

2e Section : Bois peints, Laques et Vernis. — Classe 16. — Objets de décoration en imitation du bois, carton-pâte, intérieurs d'appartement, papier mâché, cadres, panneaux, etc.

Classe 17. — Imitation du bois par la peinture.

Classe 18. — Objets divers en laque de Chine, du Japon et de France, etc. Panneaux décoratifs se rattachant à l'ornementation mobile de l'habitation.

3e Section : Dessins et modèles. — Classe 19-20. — Projets d'architecture, épures, réductions d'édifices, enseignement par les traités et ouvrages d'art et de critique, livres et images, bibliographie du bois et de la construction en bois. Photographies de sculptures, groupes, bas-reliefs, meubles et sculptures sur bois.

3e GROUPE : LA TERRE ET LE VERRE

1re Section : Céramique.— Classe 21.— *Matières premières et couleurs : Outils et procédés.*

Classe 22. — *Porcelaines, faïences, grès, terres diverses.*

Architecture : Revêtements et pavements. Appareils de chauffage.

Objets d'art et pièces décoratives. Services de table. Pièces à usage domestique. Poteries diverses. Boutons, Perles, Fleurs, etc.

Classe 23. — *Terre cuite :* Architecture, revêtements, carreaux décorés par émail, incrustations, reliefs, etc. Tuiles et briques décorées.

Pièces d'ameublement. Objets d'art et pièces décoratives.

2e Section : Verrerie et Cristallerie. — Classe 24. — *Matières premières et couleurs : Outils et procédés.*

Classe 25. — *Gobeletterie blanche et de couleur.*

A. — Pièces décorées par l'émail, la dorure, la peinture, la taille, la gravure, l'impression, etc. Verre filé, verroterie, perles, imitations de pierres précieuses.

B. — Glaces, miroirs, cadres.

C. — Lustrerie.

Classe 26. — *Vitraux de monuments et d'appartements :* Vitres en cives. Vitres mises en plomb. Vitres de couleur ou peintes.

3e Section : Émaux. — Classe 27. — *Matières premières et couleurs.*

Classe 28. — Émaux : champlevés, cloisonnés, peints.

Classe 29. — Émaillerie : Laves émaillées. Fontes et métaux émaillés.

4e Section : Mosaïque. — Classe 30. — *Matières premières et couleurs.*

Classe 31. — Mosaïque de revêtement, pavements.

Classe 32. — Bijoux et mosaïque dite portative.

5e Section : Dessins et Modèles. — Classe 33. — Cartons et modèles pour la céramique, la verrerie, les émaux, la mosaïque.

Traités et ouvrages d'art. Bibliographie des Arts du feu. Enseignement par le livre et la gravure.

6e Section. — Classe 34. — *Applications de la photographie :* Porcelaines, faïences, vitraux, émaux et laves décorés par procédés photographiques.

Verres gravés, épreuves transparentes et stéréoscopiques. Épreuves pour projections.

Section des Artistes. — Des salles spéciales seront réservées pour l'exposition gratuite des cartons, modèles et maquettes présentés par les artistes dans chacune des divisions.

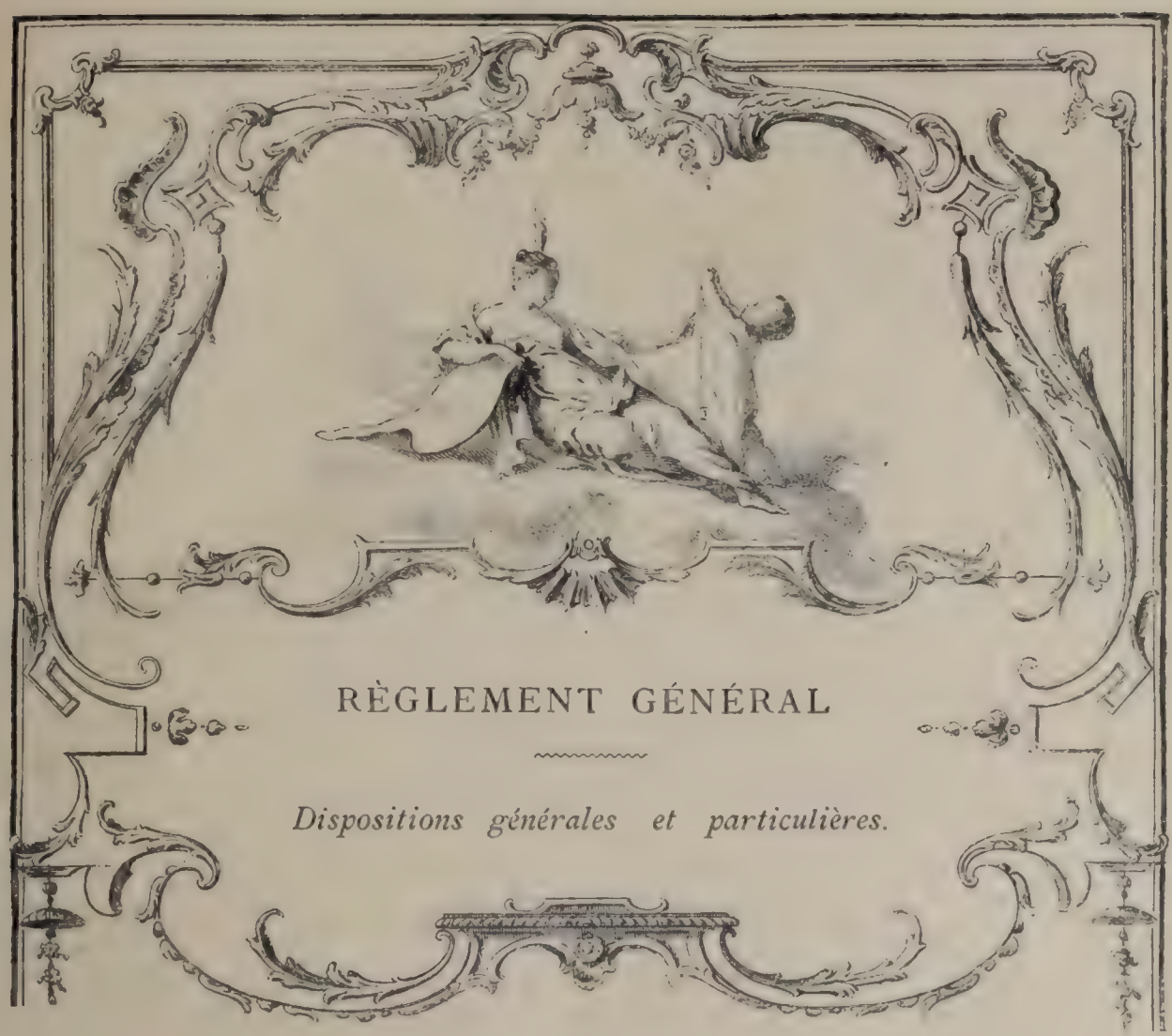
Toutefois, les artistes seront admis à exposer dans les mêmes salles les *œuvres exécutées par eux ;* mais, pour cette catégorie d'ouvrages, il sera perçu un droit, une fois payé, de 5 francs pour chaque ouvrage n'excédant pas 50 centimètres de côté en surface murale ; au-dessus de cette mesure, le droit sera porté à 15 francs, une fois payés, pour chaque mètre *couvert.* — Les ouvrages qui doivent être exposés debout seront soumis à une taxe, une fois payée, de 30 francs par mètre carré de surface à terre, quand ils dépassent un diamètre de 50 centimètres ; pour toutes les pièces au-dessous, il ne sera perçu qu'une somme de 10 francs.

Les ouvrages présentés dans la section des artistes seront soumis à un jury d'admission, nommé par le Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs, et qui sera chargé d'organiser le placement.

Le Président de l'Exposition,
HENRI BOUILHET.

Le Secrétaire du comité de direction,
L. FALIZE.

Le Président de l'Union centrale,
ANTONIN PROUST.



RÈGLEMENT GÉNÉRAL

Dispositions générales et particulières.

Article premier. — Afin de subvenir aux frais de l'Exposition et d'augmenter l'importance de l'institution, reconnue d'utilité publique, *l'Union centrale des Arts décoratifs,* laquelle :

1° A fondé, place des Vosges, n° 3, au centre de la fabrique de Paris, une bibliothèque d'art ancien et moderne ouverte gratuitement au public ;

2° A créé, au Palais de l'Industrie (porte VII), un Musée d'art rétrospectif et contemporain destiné à vulgariser les connaissances les plus essentielles à l'artiste et à l'artisan qui veulent unir le beau à l'utile ;

3° Et organise annuellement des concours entre les écoles de dessin et les artistes de l'industrie, des conférences, des cours spéciaux ayant trait à l'art décoratif :

1. Le droit d'entrée à l'Exposition du Palais de l'Industrie sera perçu comme suit : le dimanche, 50 centimes ; le vendredi, 2 francs ; les autres jours, 1 franc.

2. L'emplacement occupé au Palais de l'Industrie par chaque exposant sera payé ainsi qu'il suit :

(*a*) Les œuvres qui, comme les tableaux, occuperont une surface *verticale* et *murale* et ne dépasseront pas une épaisseur de 20 centimètres, payeront le mètre linéaire 30 francs, sans qu'il soit tenu compte de la hauteur.

(*b*) Les objets fabriqués ne rentrant pas dans les conditions ci-dessus seront exposés sur le sol et payeront :

Pour un emplacement isolé dont la superficie serait inférieure à 4 mètres, 15 francs par mètre linéaire de façade.

Les emplacements non isolés et ceux supérieurs à 4 mètres superficiels (isolés ou non) seront payés à raison de 30 francs le mètre, sans qu'il soit tenu compte de la hauteur.

Les entre-colonnements formant salon de 8 mètres de façade sur 4 mètres de profondeur seront payés 1,200 francs. L'administration fournira gratuitement le panneau servant à l'inscription du nom de l'exposant, panneau dont elle se réserve l'exécution dans un but de décoration générale.

Art. 2. — Il ne sera pas accordé moins d'un mètre.

Art. 3. — Sont exemptes de tous droits de place les œuvres d'art (cartons, modèles ou maquettes) composées en vue de servir de modèles pour l'industrie, sous la condition que ces œuvres n'aient pas encore été reproduites par l'industrie, qu'elles soient originales et présentées par leur auteur, qui aura à signer une déclaration conforme à ce programme. Ces œuvres seront exposées sous le nom de leur auteur et soumises à l'appréciation d'un jury d'admission, nommé par le Conseil d'administration de l'*Union centrale*, et qui sera chargé d'organiser le placement.

Section des artistes. — Toutefois, les artistes seront admis à exposer dans les mêmes salles les *œuvres exécutées par eux;* mais, pour cette catégorie d'ouvrages, il sera perçu un droit une fois payé de 5 francs pour chaque ouvrage n'excédant pas 50 centimètres de côté en surface murale; au-dessus de cette mesure, le droit sera porté à 15 francs une fois payés pour chaque mètre couvert. Les ouvrages qui doivent être exposés debout seront soumis à une taxe une fois payée de 30 francs par mètre carré de surface à terre, quand ils dépasseront un diamètre de 50 centimètres; pour toutes les pièces au-dessous, il ne sera perçu qu'un droit de 10 francs.

Art. 4. — Dans le cas où l'Exposition serait prolongée, l'exposant jouirait gratuitement de sa place durant toute la prolongation.

La prolongation ou le retard de l'Exposition ne donneront lieu à aucune indemnité, soit de la part de l'administration, soit de la part des exposants.

Art. 5. — Chaque exposant, en faisant acte d'adhésion, aura à indiquer le nombre de mètres qui lui seront nécessaires et qu'il sera tenu d'occuper pendant toute la durée de l'Exposition.

Dans le cas où l'exposant obtiendrait de l'administration la faculté d'occuper un nombre de mètres supérieur à celui qu'il aurait primitivement souscrit, ou qu'il serait reconnu qu'il a, sans autorisation, occupé un espace plus grand que celui qu'il aurait payé, il aurait à tenir compte, dans les deux cas, de la différence en plus, suivant le relevé qui en serait fait par les soins de l'*Union centrale.*

Art. 6. — Chaque exposant aura à payer un tiers de son emplacement à l'avance, et ce, au plus tard, le 30 mai 1884, à la caisse de l'*Union centrale*, Palais de l'Industrie, porte VII; le second tiers sera exigible le 10 août, et le solde le 10 septembre.

Art. 7. — Il sera remis à chacune des personnes qui désireront prendre part à l'exposition un bulletin imprimé où elle indiquera ses nom, prénoms, profession et adresse, la nature de ses produits, la classe où il désire être compris, et enfin le nombre de mètres dont il a été question à l'article 4.

Art. 8. — Ces bulletins doivent être envoyés, francs de port, au secrétariat de l'*Union centrale*, Palais de l'Industrie, porte VII, le plus tôt possible, et au plus tard le 1er mai 1884.

Art. 9. — Un livret, qui ne sera que la transcription textuelle ou le dépouillement analytique de ces bulletins, sera publié par les soins de l'administration. L'exposant qui n'aurait pas suivi les prescriptions des articles 7 et 8 ne devrait s'en prendre qu'à lui-même si sa notice laissait trop à désirer, ou si elle n'avait pu être insérée audit livret.

Art. 10. — Au cas où, dans un but décoratif ou d'ensemble général ou partiel, l'administration préparerait quelques emplacements spéciaux qui pourraient être accordés à certaines industries, le prix de la location de place serait le même que partout ailleurs; mais les frais de construction et de décoration seraient en plus à la charge de l'exposant, qui rembourserait à l'administration, lors de la prise de possession, le prix indiqué et convenu à l'avance et qui, dans aucun cas, ne pourrait être contesté.

L'admission, le classement et la désignation des emplacements appartiennent à l'administration, qui retiendra les œuvres et les produits qu'elle jugera dignes de concourir au but de l'Exposition ; elle pourra exclure, au moment où elle recevra les produits, ceux qui seraient, d'après son appréciation, en dehors du but de l'Exposition ou qui ne rentreraient pas dans la classification adoptée.

L'administration se réserve l'ordre et la police de l'Exposition et, par suite, le droit d'admettre, de refuser et même d'exclure, à tout moment de l'Exposition, tout exposant qui ne se conformerait pas au règlement.

Dans tous les cas, l'administration aurait à rembourser intégralement les sommes perçues à l'avance sans autre indemnité ; les frais de déplacement, de transport et d'installation resteront à la charge de l'exposant.

Les exposants devront se conformer aux prescriptions de l'architecte pour l'harmonie et la décoration de leur emplacement.

Art. 11. — Les ouvrages et les produits compris dans la classification de l'Exposition moderne devront être rendus au Palais de l'Industrie du 15 au 25 juillet, à 4 heures du soir.

Les produits qui ne seraient pas installés le 30 juillet à 4 heures du soir seront enlevés des galeries et de la nef, et emmagasinés aux frais et risques du propriétaire.

Passé le 26 juillet, les produits seront refusés et les droits de place payés antérieurement demeureront acquis à l'Exposition ; l'administration disposera des emplacements.

Art. 12. — Les envois concernant les concours, à moins de dispositions spéciales indiquées dans les programmes particuliers, seront adressés, *francs de port*, au Palais de l'Industrie, de 8 heures du matin à 5 heures du soir, du 20 au 31 août, terme de rigueur.

MODELE D'ADRESSE POUR LES ENVOIS

FRANCO

A monsieur le Secrétaire général de l'Union centrale des Arts décoratifs

Au Palais de l'Industrie (Champs-Elysées).

Paris.

Envoi de (nom et prénoms)
demeurant à
Nature des produits :

Art. 13. — Les frais de montage, de démontage, de réemballage, demeureront à la charge de l'exposant, à quelque groupe qu'il appartienne.

Art. 14. — Les arrangements et aménagements particuliers seront à la charge des exposants et ne pourront être exécutés que conformément au plan général et d'ensemble. Des entrepreneurs se tiendront à la disposition des exposants ; leurs mémoires, s'il y a lieu, seront réglés par les soins de l'administration, sur la demande qui en sera faite à l'administrateur délégué.

Cependant les exposants pourront employer, avec l'autorisation de l'administration, tels ouvriers qu'il leur plaira.

Art. 15. — M. le Secrétaire général est chargé de veiller à ses décisions.

Art. 16. — Le Conseil d'administration prendra toutes les mesures nécessaires pour préserver les objets exposés de toute avarie ; mais, dans le cas de dégâts par incendie, pluie, etc., le dommage resterait à la charge de l'exposant.

Art. 17. — Les produits seront surveillés de jour et de nuit par un personnel choisi ; mais, en aucun cas, l'administration de l'Union centrale ne sera responsable des vols ou détournements qui pourraient être commis.

Art. 18. — Les exposants pourront faire garder leurs produits par un représentant de leur choix, agréé par l'administration ; mais ils devront déclarer, au préalable, le nom et la qualité de ce représentant,

à qui il sera délivré une carte d'entrée personnelle; cette carte ne pourra être cédée ni prêtée, sous peine de retrait. Il en sera de même pour celle à laquelle chaque exposant aura droit.

Dans le cas où le représentant refuserait de se conformer au règlement de l'intérieur de l'Exposition, l'administration, après un premier avis donné par le Secrétaire général, pourrait lui retirer sa carte de représentant, et en aviserait l'exposant, afin qu'il ait à le remplacer immédiatement.

Un représentant ne peut avoir plus d'une carte d'entrée, quel que soit le nombre d'exposants qu'il représente.

Art. 19. — Aucun objet ne pourra être reproduit, sous quelque forme que ce soit, sans une autorisation signée de l'exposant et du Secrétaire général et qui restera entre les mains de l'administration.

Dans le cas cependant où une reproduction aurait lieu, malgré les soins de la police intérieure, l'administration n'en serait pas responsable.

L'administration se réserve la reproduction des vues d'ensemble.

Art. 20. — Des commissions ou sous-commissions de classement, aussi bien que le jury d'admission pour certains groupes, pourront être nommés, s'il y a lieu, par le comité directeur.

Art. 21. — Dès le lendemain de la clôture de l'Exposition, les exposants procéderont à l'enlèvement de leurs produits et de leurs installations.

Cette opération devra être terminée, au plus tard, huit jours après la fermeture.

Passé ce terme, les produits et les installations qui n'auraient pas été retirés seront enlevés d'office et consignés dans un magasin public, aux frais et risques des exposants.

Les objets qui, au 15 février suivant, n'auraient pas été retirés, seront vendus en vente publique.

Art. 22. — Par le seul fait de son adhésion, l'exposant accepte le présent règlement dans son entier, et s'engage à se conformer à toutes ses prescriptions.

Article supplémentaire. — *Les artistes et les industriels des pays étrangers sont admis au même titre que les nationaux, à l'Exposition de la Pierre, du Bois, de la Terre et du Verre.*

M. Lorain, architecte de l'*Union centrale des Arts décoratifs,* est chargé de l'organisation, de l'installation et de la surveillance de tous les travaux de l'Exposition de 1884.

S'adresser, pour les renseignements, à M. le Secrétaire général, au Palais de l'Industrie (porte VII), aux Champs-Elysées.

Le Président de l'Exposition.

Henri Bouilhet.

Le Secrétaire du Conseil,

Ernest Lefébure.

Vu : *Le Président du Conseil d'administration,*

Antonin Proust.

CONCOURS SPÉCIAUX

Comme en 1880, pour les arts du Métal, et en 1882 pour les arts du Bois, des Tissus et du Papier, l'*Union centrale* décida d'ouvrir des concours spéciaux tout à fait indépendants de l'Exposition proprement dite, et consacrés aux industries qui mettent en œuvre la *Pierre, le Bois* (*construction*), la *Terre* et le *Verre*.

PROGRAMME DES CONCOURS

1er GROUPE : LA PIERRE

Concours premier. — *Pierre naturelle :* Une cheminée monumentale destinée à une bibliothèque, pierre ou marbre, avec sculpture ou mouluration. (Modèle facultatif pour les concours d'artistes au 1/10 de l'exécution, sauf pour les sculptures et moulurations qui seront de grandeur d'exécution.)

Concours 2. — *Pierre naturelle et artificielle :* Un départ d'escalier, pilastre, piédestal et balustrade rampante (l'inclinison étant de $0^m,35$ par mètre).

Concours 3. — *Pierre naturelle ou artificielle :* Modèle de lucarne appareillée formant le motif milieu de la façade d'un édifice (modèle au 1/4 de l'exécution).

Concours 4. — *Mosaïque :* Un panneau palier en mosaïque romaine ou florentine, pour le vestibule d'entrée d'un musée d'art décoratif (dimension, 1^m sur $1^m,75$).

Concours 5. — *Gemmes et pierres précieuses, Lapidairerie :* Vase, coupe ou plateau en pierre dure façonnée à la meule ou au tour. (Chercher par la forme à mettre en valeur les beautés de la pierre.)

Concours 6. — *Gravure :* Pierre dure gravée en creux pour bague. Emblème ou sujet symbolique propre à servir de sceau. (Joindre à la pierre une épreuve en cire.)

Concours 6 *bis*. — *Camée :* Un camée de 4 centimètres de hauteur ayant une tête pour sujet.

Nota : Pour les classes 2 et 4, les dessins présentés doivent être au 1/5e.

2e GROUPE : LE BOIS (construction)

Concours 7. — *Charpente :* Un clocher d'hôtel de ville de 8 mètres, tout compris, au-dessus du faîtage du monument (modèle au 1/10e d'exécution).

Concours 8. — *Charpente :* Une treille en charpente, se composant de points d'appui moulurés et de traverses, destinée à former une salle de verdure sur une terrasse (modèle au 1/4 de l'exécution).

Concours 9. — *Menuiserie :* Une porte à un vantail avec son chambranle (grandeur d'exécution). L'un des parements sera à grands cadres, l'autre à glace. Le panneau du haut pourra être à jour.

Concours 10. — *Sculpture sur bois :* Boîte aux lettres destinée à l'intérieur de la salle principale d'un édifice consacré à un grand service public.

Concours 11. — *Voitures :* Voitures d'enfant. (Rechercher l'élégance de la forme.)

Concours 11 *bis.* — *Carrosserie :* Une caisse de coupé à deux places, de 115 centimètres de longueur prise à la ceinture en ligne droite, largeur à volonté.

Nota. Les caisses devront être présentées ferrées, bandes de caisse et ferrures de portes, mais sans aucune espèce de peinture autre qu'une couche de vernis.

Les exposants auront à fournir deux tréteaux, de façon à présenter leurs caisses à $0^{m},50$ de terre.

Chaque exposant ne pourra exposer qu'une caisse.

Concours 12. — *Navigation :* Un bateau de plaisance, à avirons. Se préoccuper surtout de la forme et de la décoration (modèle 1/5e d'exécution).

3e GROUPE : LA TERRE

Concours 13. — *Porcelaine :* Une coupe sur piédouche pour prix de concours agricole (sans couvercle ni anses, moulée ou tournassée).

Les garnitures décoratives de métal sont absolument exclues.

Nota. Le choix de la grandeur du modèle est entièrement laissé à l'initiative de l'exposant.

Concours 14. — *Porcelaine :* Un service de table, soupière, compotier, légumier, plat, assiette, etc. (forme et décor).

Concours 15. — *Faïence ou autres terres :* Un service de table (les plats et assiettes ne devront recevoir de décoration que celle du marli).

Concours 16, — *Faïence :* Un poêle.

Concours 17. — *Faïence :* Fontaine à laver les mains, adossée (les eaux venant sans qu'il soit besoin de faire un réservoir apparent).

Concours 18. — *Faïence :* A. *Artistes.* Projet de décoration murale d'un préau d'école en carreaux de faïence. Sujet d'enseignement : histoire, géographie, sciences, etc. — B. *Industriels.* Carreaux de revêtement pour salle de bains.

Concours 19 — *Grès :* Un vase de jardin.

Concours 20. — *Terre cuite :* Frise ornée servant à la décoration extérieure d'une maison de campagne.

4e GROUPE : LE VERRE

Concours 21. — *Verrerie :* Service de table, verres, carafes, etc. (sans aucun décor de gravure).

Concours 22. — *Cristallerie :* Service de table en cristal décoré.

Concours 23. — *Cristallerie :* Pièce décorative en cristal taillé, faisant partie d'un service de table.

Concours 24. — *Vitraux :* Vitrail coloré pour édifice civil ou pour habitation.

Concours 25. — *Vitraux :* Vitrail en grisaille pour édifice civil ou pour habitation.

Concours 26. — *Vitraux :* Vitrail pour édifice religieux, coloré ou en grisaille.

Concours 27. — *Émail des peintres :* Figure décorative ou portrait. (Plaque de forme et de dimension indéterminées.)

Concours 28. — *Émail des orfèvres :* Toute œuvre d'émail champlevé, d'émail cloisonné ou d'émail de basse taille.

Concours 29. — *Mosaïque d'émail :* Panneau décoratif ayant pour motifs les armes de la ville de Paris, l'écusson ne devant occuper, au maximum, que le 1/5e de la composition.

Concours 30. — *Mosaïque d'émail :* Encadrement extérieur d'une fenêtre.

Chacun de ces concours aura *deux divisions :* la première (réservée aux artistes) comprendra

tous les projets et modèles présentés à l'état de *dessins* ou de *maquettes;* la deuxième sera spéciale *à l'industrie;* n'y seront admises que les œuvres exécutées et complètement achevées.

Par exception, les concours 5, 6 et 6 *bis* ne comporteront que des œuvres exécutées, et les divisions A et B du concours 18 auront des sujets de concours différents pour les artistes et les industriels.

L'anonymat pour les concours industriels ayant été supprimé, les œuvres créées par les industriels en vue de ces concours spéciaux pourront être exposées, *mais sans mention spéciale,* dès le jour d'ouverture de l'Exposition.

On peut concourir dans plusieurs classes et plusieurs divisions et envoyer, dans l'une de ces classes et divisions, un ou plusieurs objets.

Sont admis à prendre part à ces concours tous les artistes et tous les industriels qui se conformeront au programme ci-dessus, quelles que soient les récompenses déjà obtenues par eux, mais à la condition de n'appartenir ni au jury chargé de l'examen de ces concours ni au Conseil d'administration de l'Union centrale.

Le but de l'Union centrale étant de provoquer les efforts d'invention chez les artistes et l'habileté d'exécution chez les industriels, nulle pièce ne pourra être présentée au concours si elle a déjà figuré dans une exposition autre que celle organisée par l'Union centrale et qui donnera lieu à ces concours.

Nul ne pourra prétendre à une récompense, parmi les artistes, s'il n'est l'auteur du projet présenté par lui; pourront seuls prendre rang dans le concours de l'industrie ceux qui auront inventé, ou exécuté, ou fait exécuter sous leur direction les pièces qu'ils présenteront.

L'anonymat pour les concours des artistes étant la condition expresse de ces concours, les pièces présentées par eux ne porteront aucun nom d'auteur, mais un signe distinctif ou une légende correspondant à un pli cacheté contenant l'adresse et le nom du concurrent artiste.

Des prix d'un type absolument nouveau seront spécialement créés et uniquement réservés à ce concours.

Ils consisteront, pour les concours d'artistes :

1° En une plaquette de bronze pour chacun des trente concours.

2° En une prime en argent de 100 francs pour le lauréat du 1er prix et de 50 fr. pour le lauréat du 2e prix.

Deux plaquettes, fondues en or et d'une valeur de 1,000 francs chacune, seront mises à la disposition du jury. Elles porteront le nom de *Grand prix de l'Union centrale.*

L'un de ces prix sera destiné aux arts de l'architecture : la *Pierre* et le *Bois* (construction) (classe 1 à 12); l'autre sera destiné aux Arts du Feu : la *Terre* et le *Verre* (classes 13 à 30).

Ils seront décernés dans un concours au second degré entre les objets classés au premier rang dans le premier concours. Ils ne pourront être attribués qu'à une composition absolument originale.

Les étrangers sont admis au même titre que les nationaux à présenter des pièces aux concours. Ils devront se conformer au règlement général et figurer dans l'une des classes de l'Exposition.

Les envois concernant les concours spéciaux seront adressés, francs de port, au Palais de l'Industrie, du 25 septembre au 1er octobre 1884, terme de rigueur.

Le jugement des concours aura lieu du 1er au 5 octobre, et l'Exposition publique immédiatement après.

Le Président de l'Exposition,
HENRI BOUILHET.

Vu : Le Président de l'Union centrale,
ANTONIN PROUST

ORGANISATION DES CONCOURS

RAPPORT présenté au Conseil d'administration par la section des expositions des industries d'art, et relatif à l'ouverture d'un concours pour la création des types de récompenses à décerner à l'occasion de l'Exposition de 1884.

Messieurs,

Depuis qu'elle a commencé la série de ses *Expositions divisionnaires,* l'*Union centrale* a, chaque fois, créé et attribué à chacune d'elles des récompenses dont le type était approprié à la nature des Arts et des Industries appelés à concourir. C'est ainsi qu'en 1880 elle demanda aux peintres et aux dessinateurs la création d'un diplôme et aux sculpteurs le modèle d'une plaquette honorifique destinés tous deux à la glorification des *Arts du métal,* et qu'en 1882 elle mit encore au concours la composition d'un diplôme et d'une plaquette ayant trait aux industries artistiques des Tissus, du Bois (mobilier) et du Papier.

Notre prochaine exposition comprend *la Pierre, le Bois (construction), la Terre et le Verre,* et il convient de faire pour les exposants de 1884 ce qui a été fait pour ceux qui les ont précédés. — Nous croyons encore possible de résumer dans le dessin du diplôme tous les éléments qui symbolisent ces industries; mais nous le croyons moins facile pour la composition des plaquettes. Nous nous souvenons des réelles difficultés qu'il y eut à grouper dans un même bas-relief les tissus, le mobilier et l'imprimerie, et nous croyons préférable, cette fois, de créer deux modèles de plaquettes : l'un pour les arts et les industries de la Pierre et du Bois, qui dépendent de l'architecture ; — l'autre pour les Arts du feu, qui résument la Céramique, la Verrerie et les Émaux.

En conséquence, nous avons l'honneur, messieurs, de vous proposer l'adoption d'un programme de concours pour la composition d'un diplôme et de deux plaquettes honorifiques.

CONCOURS

ÉTABLIS

PAR L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

POUR

LE MODÈLE DES PLAQUETTES ET DU DIPLÔME A DÉCERNER A L'OCCASION DES CONCOURS SPÉCIAUX DE L'EXPOSITION DE 1884

La 3e série des Expositions technologiques de l'*Union centrale des Arts décoratifs* comprendra les industries de la Pierre, du Bois, de la Terre et du Verre, et les conditions d'admission pour les exposants, ainsi que le programme des sujets de concours spéciaux, ont été publiés précédemment.

Mais, voulant offrir aux exposants un diplôme et aux lauréats des concours une récompense dont le type soit absolument nouveau, l'*Union centrale* demande aux artistes français de concourir à la création de ce type, qui doit présenter le caractère d'une œuvre d'art.

A cet effet, le Conseil d'administration arrête :

Trois concours sont ouverts :

Les deux premiers A et B pour la composition de deux modèles en relief de récompenses ou plaquettes honorifiques destinées à être fondues en métal.

Le troisième concours C pour le modèle d'un diplôme qui sera reproduit par l'impression photographique à l'encre grasse.

CONCOURS A et B.

DEUX MODÈLES EN RELIEF D'UNE PLAQUETTE HONORIFIQUE.

Ces plaquettes seront exécutées en métal présentant sur la face un bas-relief et sur le revers un encadrement destiné à recevoir les inscriptions que l'administration de l'*Union centrale* se réserve d'y faire graver.

Le sujet de ces modèles sera :

Pour le concours A :

La glorification du travail de la Pierre et du Bois (construction), qui sont les éléments obligés de l'édifice et qui dépendent de l'architecture.

Pour le concours B :

La glorification des Arts du feu, — la *Terre* et le *Verre*, — qui comprennent la céramique, la verrerie, la mosaïque et les émaux.

Ces compositions devront être renfermées dans une surface de un décimètre et demi carré. La forme extérieure est laissée au choix des concurrents, à l'exclusion du rond et de l'ovale.

Les modèles devront être en plâtre, au double de l'exécution définitive, et ils devront représenter une surface de six décimètres carrés.

Le jury pourra faire choix de trois projets dans chacun des deux concours.

Les auteurs de ces projets seront appelés à concourir pour l'exécution de leur modèle définitif.

L'artiste classé le premier dans la nouvelle épreuve de chaque concours recevra..	1,000 fr.
Le second recevra.....	300 »
Et le troisième recevra.....	200 »
Total.....	1,500 fr.

Le montant des prix pour les deux concours s'élèvera, par suite, à la somme de 3,000 francs.

CONCOURS C.

DIPLOME

LE SUJET DU MODÈLE SERA « LA GLORIFICATION DES ARTS DE LA PIERRE, DU BOIS, DE LA TERRE ET DU VERRE. »

La composition devra avoir quarante-cinq centimètres sur son plus grand côté. Le centre sera laissé en blanc, pour permettre d'ajouter à la main les inscriptions que l'*Union centrale* se réserve d'y faire apposer.

Le procédé d'exécution, pour la première épreuve du concours, est laissé au choix du concurrent.

Le jury pourra faire choix de trois projets dont les auteurs seront appelés à concourir pour l'exécution définitive.

L'artiste classé le premier dans cette seconde épreuve recevra une somme de . .	1,000 fr.
Le second recevra	300 »
Et le troisième recevra.	200 »
Total.	1,500 fr.

La composition devant être reproduite par une impression photographique à l'encre grasse, les modèles de la seconde épreuve devront être exécutés par le concurrent, en tenant compte des exigences des procédés de reproduction.

Dispositions communes aux deux concours.

Les compositions pour la première épreuve devront être déposées au Palais de l'Industrie (porte VII) du 10 au 15 mars 1884, à cinq heures du soir, terme de rigueur.

Les compositions ne seront pas signées ; elles porteront un signe quelconque, qui sera répété sur l'enveloppe cachetée, renfermant les nom, prénoms, âge, profession et domicile de l'auteur.

L'exposition publique de ces compositions aura lieu à l'*Union centrale*, Palais de l'Industrie porte VII), du dimanche 16 mars au dimanche 23 mars suivant.

Le jugement aura lieu le mardi suivant 25, et la décision du jury sera rendue publique immédiatement après.

Aussitôt que le jury aura terminé son travail et prononcé son jugement, il procédera à l'ouverture des plis cachetés, et les noms des lauréats seront indiqués sur leurs œuvres. Ceux des autres concurrents ne seront indiqués que s'ils en font la demande.

L'*Union centrale* désignera ultérieurement les membres appelés à composer le jury.

La date du concours pour la deuxième épreuve des modèles choisis sera indiquée ultérieurement.

Les six modèles primés resteront la propriété de l'*Union centrale*.

Nota. — L'*Union centrale* se réserve d'apporter dans l'exécution des deux projets classés le premier dans chaque concours toutes les modifications qui lui paraîtront nécessaires pour la réussite du type définitif.

Fait au siège de l'*Union centrale*, le 15 décembre 1883.

Le Président du comité de direction de l'Exposition,
HENRI BOUILHET.

Le Secrétaire du comité de direction de l'Exposition,
LUCIEN FALIZE.

Vu : *Le Président du Conseil d'administration,*
ANTONIN PROUST.

PROCÈS-VERBAL DU JUGEMENT DES CONCOURS

I. — CONCOURS DU DIPLÔME.

Trois projets ont été admis par le jury pour l'épreuve du concours de second degré.

Ce sont ceux de MM. Giraldon, Joseph Laurent et Édouard Michel.

Une mention honorable a été décernée à un quatrième projet portant la devise : *Amoureux d'une étoile.*

II. — CONCOURS DES PLAQUETTES.

1° *Plaquette glorifiant les Arts de l'architecture.* — Trois projets ont été admis pour l'épreuve du concours de deuxième degré. Ils sont de MM. Germain, Lindeneher et Radouan, tous trois sculpteurs.

2° *Plaquette glorifiant les Arts du feu.* — Deux projets admis : l'un de M. Marcel Debut fils, l'autre de M. Kalas, architecte.

Le jour fixé pour l'épreuve du concours au second degré est le 25 juillet 1884.

Les projets des concurrents admis à cette seconde épreuve devront être adressés au secrétariat général, Palais de l'Industrie, porte IV, au plus tard le 24 juillet, à quatre heures du soir.

MODÈLE DE LA PLAQUETTE HONORIFIQUE
Décernée par L'UNION CENTRALE aux Lauréats des Concours Spéciaux
de la 8ème Exposition (Pierre, Bois de construction, Terre et Verre)
Composition de Mr GERMAIN

Applications Photographiques

JUGEMENT DÉFINITIF

DU

CONCOURS DES PLAQUETTES ET DES DIPLOMES

Procès-verbal de la séance du Jury

Le jury s'est réuni au siège de la société le 25 juillet, à deux heures précises, sous la présidence de M. Eug. Guillaume, membre de l'Institut.

Membres présents : MM. Henri Bouilhet, Falize, Crépinet, Louvrier de Lajolais, Davanne, Galland, Lameire, Aimé Millet, Moreau-Vauthier, Piat, Sauvageot, Racinet, Sédille, Train.

Sont soumises à l'appréciation du jury les compositions suivantes des concurrents admis à cette deuxième épreuve par le jury dans sa précédente séance du mardi 25 mars 1884.

DIPLÔME.

Compositions de MM. Giraldon, Ed. Michel, J. Laurent.

Plaquette glorifiant le travail de la pierre et du bois. Compositions de MM. Germain, Lindeneher et Radouan.

Plaquette glorifiant le travail de la terre et du verre. Composition de M. Marcel Debut fils.

M. Kalas, architecte déclaré admissible à cette deuxième épreuve, n'a pas envoyé sa composition.

Le jury commence ses opérations par l'examen des projets de diplôme.

En présence de l'insuffisance des projets présentés, le président du jury, sur la demande de plusieurs membres, pose les questions suivantes :

Y a-t-il lieu de décerner un 1er prix à l'une des compositions en présence? Non, à l'unanimité.

Un 2e prix? Non, à l'unanimité.

Un 3e prix? Non, à l'unanimité.

Plaquette glorifiant le travail de la pierre et du bois : Après examen des trois compositions en présence, le président fait procéder au vote sur le classement des concurrents :

A l'unanimité, la composition de M. Germain est classée première.

A l'unanimité moins une voix, celle de M. Radouan est classée deuxième.

A l'unanimité, celle de M. Lindeneher est classée troisième.

Plaquette destinée à la glorification du travail de la terre et du verre.

Le jury décide, à l'unanimité, qu'il n'y a pas lieu de classer la composition qui lui est présentée dans ce concours.

Le concours du diplôme et celui de la plaquette destinée à la glorification du travail de la terre et du verre n'ayant pas donné de résultat, M. Henri Bouilhet, président de l'Exposition, demande au jury de vouloir bien choisir dans son sein une commission spéciale qui sera investie du soin de désigner l'artiste dessinateur et le sculpteur qui pourraient être chargés, sous sa surveillance, de l'exécution du type de ces deux récompenses, que l'urgence rend impossible de soumettre à un nouveau concours.

Le choix de la commission spéciale se porte, pour le diplôme, sur M. Navet, peintre dessinateur.

Cette Commission décide en outre de charger M. Germain, lauréat du concours de la plaquette destinée à la glorification du travail de la pierre et du bois, d'apporter à sa composition première diverses modifications qui lui permettront d'en faire le type unique de plaquette destinée à la glorification des Arts de l'architecture et des Arts du feu, qui forment l'ensemble de la 8me Exposition.

CONCOURS

POUR

LE GRAND PRIX DE VOYAGE ET LA BOURSE D'ÉTUDE

Règlement

ARTICLE PREMIER. — Voulant favoriser d'une façon exceptionnelle le développement des études d'art, l'*Union centrale des Arts décoratifs* maintient le prix GRAND PRIX DE VOYAGE, fondé par elle en 1869, en faveur des élèves des diverses écoles.

ART. 2. — L'Union centrale institue, en outre, un nouveau prix dit BOURSE D'ÉTUDE, spécialement affecté aux jeunes filles qui prendront part au concours.

ART. 3. — Le concours pour chacun de ces prix sera précédé d'une épreuve d'essai.

Chacune de ces épreuves d'essai aura lieu en une journée au Palais des Champs-Élysées.

Le concours définitif aura lieu dans le même local et durera cinq jours.

ART. 4. — Seront admis à l'épreuve d'essai, tous les concurrents, filles et garçons, qui se présenteront en justifiant qu'ils sont âgés de moins de vingt-cinq ans au 1er janvier 1885, et qui n'auront pas encore obtenu le GRAND PRIX DE VOYAGE.

ART. 5. — Prendront part au concours définitif, les concurrents, filles et garçons, désignés par le jury parmi ceux qui auront subi les épreuves d'essai. Sont seuls exceptés de l'épreuve d'essai, les concurrents, filles et garçons, qui ont été admis à l'épreuve définitive dans les précédents concours du Grand prix de voyage.

ART. 6. — L'épreuve d'essai consistera dans une série d'exercices faits en une journée, d'après un modèle en nature qui sera donné par l'Union centrale et qui sera exécuté en dessin ou lavis.

Le sujet du concours sera une composition d'art appliqué à l'industrie ; cette composition pourra être exécutée en dessin ou en terre, au choix des concurrents.

La composition devra être conçue de façon à être susceptible d'exécution industrielle.

Le programme du concours définitif sera donné le matin du jour de l'ouverture du concours.

ART. 7. — Pour le concours définitif, le sujet pourra être différent pour les jeunes gens et les jeunes filles. L'épreuve d'essai sera la même pour les deux sections.

ART. 8. — Les épreuves d'essai et le concours définitif seront exposés publiquement avant et après le jugement.

ART. 9. — L'Union centrale mettra à la disposition du lauréat désigné par le jury dans le concours des jeunes gens, une somme de 800 francs qui devra être employée en frais de voyage.

Les deux concurrents qui seront classés avec les nos 2 et 3 obtiendront chacun une somme de 100 francs et un prix de livres.

Le voyage étant spécialement destiné à compléter l'éducation artistique du lauréat, celui-ci sera tenu, à son retour, de présenter au Président de l'Union centrale le cahier de croquis et de dessins qu'il aura faits pendant la durée de son voyage, et d'adresser une correspondance à la Société, pour permettre à cette dernière de juger de l'emploi de son temps.

ART. 10. — L'Union centrale mettra également à la disposition de la jeune fille lauréat dans sa section une somme de 800 francs, qui devra lui servir à compléter son éducation artistique, suivant un engagement qui sera pris à cet égard avec l'Union centrale.

Les deux concurrentes qui, dans la section des jeunes filles, seront classées avec les nos 2 et 3 obtiendront chacune une somme de 100 francs et un prix de livres.

MODÈLE DU DIPLOME DÉCERNÉ PAR L'UNION CENTRALE

Sté Gle des Applications photographiques.

AUX LAURÉATS DE SA 8e EXPOSITION (LA PIERRE, LE BOIS DE CONSTRUCTION, LA TERRE ET LE VERRE)

Composition de M. P. WARET, lauréat du concours de l'Union centrale.

Le complément de l'éducation artistique de la jeune fille lauréat étant le principal objet de la *Bourse d'étude*, cette jeune fille devra présenter au comité de l'*Union centrale*, dans le courant de l'année scolaire, une série d'études faites en vue des applications de l'Art à l'Industrie.

Art. 11. — Il sera rendu compte publiquement, à la distribution solennelle des prix de l'Exposition qui suivra celle de 1884, des travaux ainsi remis au Président de l'*Union centrale* par les lauréats, en conformité des articles ci-dessus, et ces travaux seront exposés.

Art. 12. — Les Membres du Jury chargés d'apprécier la valeur de ces concours seront nommés par le Conseil d'administration de l'*Union centrale*.

Art. 13. — Il sera fait, par les soins de ce Jury, un rapport détaillé sur ces concours.

Art. 14. — Le jugement sera rendu le 30 octobre. Les compositions ayant mérité le Grand prix de voyage ainsi que la Bourse d'étude, et celles ayant été classées 2e et 3e dans chacune des sections de jeunes gens et de jeunes filles, seront mises à une place d'honneur dans une des salles de l'Exposition.

Art. 15. — Les concurrents et concurrentes devront se faire inscrire au Secrétariat général de l'*Union centrale* (porte IV), au Palais de l'Industrie, avant le 20 octobre, terme de rigueur.

Ils devront produire des pièces justificatives de la date de leur naissance.

L'appel nominal pour l'épreuve d'essai aura lieu le Mercredi 22 octobre, à 8 heures 1/4 précises du matin.

Le jugement de l'épreuve d'essai aura lieu le jeudi 23 octobre et sera immédiatement affiché. Le concours définitif aura lieu le Vendredi 24 pour l'esquisse, et le Samedi 25, Dimanche 26, Lundi 27, Mardi 28.

L'appel sera fait chaque jour à 8 heures 1/2 précises. Le jugement du concours aura lieu le jeudi 30 octobre. Chaque concurrent devra être pourvu du matériel nécessaire à l'exécution de la composition : chaque sculpteur devra apporter un chevalet, un fonds et deux pains de terre glaise.

On rappelle que les sculpteurs sont tenus de faire en dessin l'épreuve d'essai.

Le concours aura lieu sous la surveillance d'une Commission nommée par le Président de l'Exposition.

Paris, le 1er Octobre 1884.

Le Président de l'Union centrale.
Antonin Proust

Le Président de l'Exposition.
Henri Bouilhet.

COMPOSITION DU JURY

POUR LE JUGEMENT DU GRAND PRIX DE VOYAGE ET DE LA BOURSE D'ÉTUDE

MM. E. GUILLAUME, *Président.*
GREARD, *Vice-Président.*
RACINET, *Secrétaire rapporteur.*
H. BOUILHET.
CORROYER.
FOURDINOIS.
GALLAND.
LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.
LEVASSEUR.
MM. LOUVRIER DE LAJOLAIS.
MILLET AIME.
MOREAU-VAUTHIER.
SAUVAGEOT.
SEDILLE.
TRAIN.
Mmes HAUTIER (Eugénie).
MARANDON DE MONTHYEL.
THORET.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

LISTE DES DIVERSES COMMISSIONS

NOMMÉES PAR LE CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'UNION CENTRALE
POUR L'ORGANISATION
DE SON EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

Commission exécutive.

MM. DARCEL (Alfred), *président.*
GASNAULT (Paul), *secrétaire.*
GAUCHERY (Henri), *1er secrétaire adjoint.*
MM. MATHIEU (Emmanuel), *2e secrétaire adjoint.*
NICOLET, *adjoint.*

Membres de la Commission.

PIERRE ET BOIS

MM. COURAJOD (Louis).
DESMOTTES.
FEUARDENT.
GELIS-DIDOT.
VIOLLET-LE-DUC.
WILLIAMSON (E.).

TERRE ET VERRE

MM. DUPONT-AUBERVILLE.
GARNIER (Edouard).
HERON DE VILLEFOSSE
LAMBIN (Charles).
LE BRETON (Gaston).
MOLINIER.
SARTEL (O. du).

Délégués du Conseil :

MM. PROUST (Antonin).
BOUILHET (Henri)
GANAY (le comte E de).
BAPST (Germain).
MM. CHAMPEAUX (Alfred de).
LIESVILLE (A.-R. de).
MANNHEIM (Charles).
TAIGNY (Edmond).

Membres correspondants.

MM. AYNARD (Ed.), à Lyon.
BODE, à Berlin (Allemagne).
BULLIOT, à Autun (Saône-et-Loire).
DELAHERCHE (Alexandre), à Beauvais (Oise).
EITELBERGER (le chevalier d'), à Vienne (Autriche).
ESSENWEIN (le Dr A.), à Nuremberg (Bavière).
FETIS, à Bruxelles (Belgique).
FILANGIERI (le prince), à Naples (Italie).
HAFFNER-ALTENECK, à Munich (Bavière)
LE BRETON (Gaston), à Rouen (Seine-Inférieure).
LESSING, à Berlin (Allemagne).
MM. MARCILLE (Eudoxe), à Orléans (Loiret).
MORRISON (Alfred), à Londres (Grande-Bretagne).
OWEN (Sir Philipp Cunliffe), à Londres (Grande-Bretagne).
PALUSTRE (Léon), à Tours (Indre-et-Loire).
POLOVTSOFF, à Saint-Pétersbourg (Russie).
QUEYROI (A.), à Moulins (Allier).
RADISICS (E. de), (Kutas de), à Budapest (Hongrie).
REVOIL, à Nîmes (Gard).
VERMEERSCH (G.), à Bruxelles (Belgique).
WAUTERS (A.), à Bruxelles (Belgique).

Comité consultatif.

SECTION DE LA PIERRE.

MM. BAILLY, membre de l'Institut.
BERTRAND.
CHABOUILLET.
COURAJOD (Louis).
CLERCQ (Louis de).
GELIS-DIDOT.
GUILLAUME (Eugène), membre de l'Institut.
HEUZEY.
LASTEYRIE (Jules de), sénateur.
RONCHAUD (L. de).
VAUDREMER (Emile).

SECTION DU BOIS.

MM. BOESWILWALD.
DESMOTTES.
DIETERLE (Jules).
GAVET (Émile).
LISCH (Juste).
MUNTZ (Eugène).
RUPRICH-ROBERT.
SAGLIO (E.).
SOMMERARD (E. du).
SPITZER.

Section de la Terre et du Verre.

MM. BASILEWSKI.
DARCEL (Alfred).
FEUARDENT.
GARNIER (Edouard).
GREAU (Julien).
HERON DE VILLEFOSSE.
MM. LAUTH (Ch.).
LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.
ROTHSCHILD (le baron Alphonse de).
SARTEL (O. du).
SCHEFER.
STEIN (Charles).

ORGANISATION

DE LA

PARTIE RÉTROSPECTIVE DE L'EXPOSITION

RAPPORT

FAIT AU CONSEIL D'ADMINISTRATION DE L'UNION CENTRALE
SUR LE BUT ET LE CARACTÈRE DE L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

Par M. GEORGES LAFENESTRE

C'est un usage et une nécessité, dans l'intérêt du but que nous poursuivons, de conformer, autant que possible, les divisions de l'Exposition rétrospective à celles de l'Exposition contemporaine. Si le passé peut servir de leçon au présent, c'est à la condition d'être présenté sur le même terrain et dans les mêmes conditions. Toutefois, cette fonction d'exemples utiles et ce rôle d'agents inspirateurs que doivent accomplir les ouvrages des temps anciens ne peut être bien remplie que si, en les groupant, on ne perd pas de vue deux pensées : la première, c'est qu'il est utile de ne présenter à l'admiration et à l'imitation que des ouvrages d'un travail sérieux et d'une qualité indiscutable; la seconde, c'est que ces ouvrages doivent être présentés aux yeux dans des groupements clairs qui, les mettant en leur vraie relation artistique et historique, ne jettent point dans l'imagination impressionnable des artistes et des ouvriers d'autre trouble qu'une exaltation féconde, et ne les étonnent pas, ne les déroutent pas par un mélange aventureux de formes discordantes et d'impressions contradictoires.

Toute classification qui, dans une exposition ou un musée, est de nature à faire pénétrer plus vivement et plus profondément une impression bien définie dans l'esprit du spectateur est une classification utile et féconde ; toute classification d'ordre trop dispersé, qui ne tendrait qu'à distraire les yeux et à embarrasser l'admiration est une classification dangereuse et stérile. A cette heure grave où l'industrie et l'art français sont menacés, dans leur expansion extérieure, par des conditions économiques qu'il n'est pas en leur pouvoir de modifier, leur suprématie ne peut être conservée que par la perfection même des ouvrages qu'ils produiront. Or d'où peut résulter la perfection dans l'œuvre, si ce n'est de la conviction dans l'ouvrier? C'est cette conviction qu'il faut faire naître, non par l'étalage éparpillé de productions incohérentes, qui ne sont propres qu'à encourager une curiosité stérile et un dilettantisme improductif, mais par l'assemblage concentré de productions choisies, de même nature, de même époque, de même style, résumant pour chacun, avec le plus d'intensité possible, un caractère particulier des choses qui peuvent convenir à son propre tempérament. Tout en nous conformant avec scrupule aux grandes lignes de la division par matières adoptée par le Conseil pour l'Exposition contemporaine, nous devions donc, en ce qui nous concerne, la modifier, d'abord, suivant l'usage, par un élément que ne comporte pas la première section, par le groupement chronologique ; nous devrons encore étudier s'il n'y aurait pas lieu, en certains cas, dans le but d'obtenir des ensembles plus expressifs et plus instinctifs, de donner le pas à ce groupement chronologique.

Cette question se présente immédiatement, à propos du 1er groupe, la *Pierre*, et du 2e groupe, le *Bois*. Ces deux groupes comprennent, en réalité, pour la section rétrospective, la construction tout entière, puisque le métal, qui s'en trouve exclu, ne jouait qu'un rôle accessoire et rare dans l'architecture avant la période contemporaine. Il paraît donc nécessaire qu'avant de présenter les chefs-d'œuvre produits par l'emploi de la pierre ou du bois mis au service de l'architecture, on puisse présenter d'abord cette architecture même et mieux expliquer l'action, l'utilité, le mérite

des membres disjoints, en plaçant sous les yeux, dans son ensemble et dans sa vie, le corps même dont ils font partie. Comment faire comprendre la raison et la beauté de fragments de pierre et de bois, qui ne doivent presque toujours leur valeur qu'à la justesse des proportions et à la logique des décorations qui les rattachent à un ensemble, si cet ensemble n'est pas tout d'abord connu ? La Commission contemporaine a si bien compris cette nécessité qu'elle a complété chacun de ces groupes par une section destinée aux modèles et dessins d'architecture, concernant soit le travail de la pierre, soit le travail du bois. Dans la section rétrospective, nous pouvons, nous devons aller plus loin.

Notre première section serait donc une section *d'architecture générale,* montrant les choses telles qu'elles se passent le plus souvent, c'est-à-dire l'emploi simultané de la pierre et du bois et la soumission de leur action décorative à la construction d'une masse solide et expressive. Pour réaliser ce projet, c'est-à-dire pour offrir une série complète d'ensembles achitecturaux permettant de suivre les modifications de la construction dans les diverses civilisations, les ressources ne manquent pas. La collection des *Études et projets de restauration* par les architectes pensionnaires de Rome, pour l'Antiquité et la Renaissanee, celle des *Monuments historiques,* pour le Moyen âge, pourraient sans doute être mises à notre disposition par M. le Ministre de l'instruction publique, comme y furent mises autrefois les tapisseries du Garde-Meuble et les sceaux des Archives. Si on y joignait une faible partie des études intéressantes renfermées actuellement dans les riches portefeuilles des architectes français et qui ont figuré au Salon annuel depuis vingt ans, on serait certain de faire une exposition sans pareille et qui aurait, dans le monde savant et dans le monde des arts, autant que dans le public des travailleurs et des amateurs, un légitime retentissement. Deux subdivisions de cette section comprendraient à la suite les modèles, dessins, photographies, se rapportant spécialement à l'emploi de la pierre et à l'emploi du bois, et ouvriraient les deux suites de salles où seraient rangées les œuvres d'art ancien extraites de ces deux matières. La disposition du premier étage permettant d'installer parallèlement ces deux séries, on pourrait, pour ainsi dire, faire toucher du doigt aux moins clairvoyants la différence des attitudes de chaque matière dans une même situation et la diversité des services qu'on en peut attendre et qu'on est en droit de leur demander.

Ier GROUPE : LA PIERRE

La *pierre naturelle* comprendrait trois classes :

Classe première. — *Matières et outils.* — Cette classe sera peu nombreuse, mais elle serait intéressante, si on pouvait y réunir quelques échantillons des matériaux utilisés par les architectes et sculpteurs de l'antiquité et du moyen âge, des spécimens de l'outillage employé par eux, des renseignements sur leurs procédés de fouilles, de transports, de mise en œuvre, etc.

Classe 2e. — *Pierre travaillée. — Décor fixe.* — Cette classe comprendrait toutes les parties de l'architecture énumérées dans le programme de la section moderne, en commençant par les parties organiques, telles que colonnes, entablements, corniches, portes, fenêtres, et finissant par les parties décoratives, autels, cheminées, tympans, culs-de-lampe, etc., rangés par époques, et en rapprochant avec soin les fragments ayant une même provenance. Les sculptures en ronde bosse et en bas-relief ne figureraient dans cette section que si elles font partie d'un ensemble architectural. La difficulté que l'on peut prévoir pour l'installation de cette classe est la difficulté résultant du transport d'objets encombrants et pesants; on pourrait, dans certains cas, représenter les originaux absents par de bons moulages.

Classe 3e. —*Pierre travaillée. — Décor mobile.* — Dans cette classe figureront tous les objets en *pierre* ou en *marbre* qui ne font point forcément partie d'un ensemble déterminé et qui gardent leur valeur, même en changeant de place : les statues, groupes, bustes, bas-reliefs, vases, vasques, piédestaux. Il n'est pas besoin d'insister sur l'intérêt de premier ordre que peut présenter cette classe, si les collectionneurs français et étrangers veulent bien répondre à notre appel.

2e *Section. — Pierre artificielle.* — Cette section est soumise aux mêmes subdivisions que la

première. Elle sera sans doute moins importante, mais on peut y grouper des fragments de stucs antiques, des sculptures de la Renaissance en carton-pâte, qui montreront le parti qu'on peut tirer des combinaisons de certaines matières, moins pour simuler la pierre que pour la remplacer. Nous ne serions pas d'avis d'y comprendre les plâtres, qui seraient presque toujours, dans notre section, des reproductions d'œuvres de pierre trouvant ailleurs leur place naturelle, ou d'œuvres en métal exclues à ce titre de notre programme.

3e *Section. — Pierres précieuses, gemmes, camées, intailles, cristaux de roche.* — Cette section tiendra peu de place, mais elle peut présenter un grand intérêt, si des collections assez riches sont mises à notre disposition, et viennent ainsi contribuer au relèvement de plusieurs arts qui tendent à disparaître, faute d'encouragement et d'emploi.

2e GROUPE : LE BOIS

Le bois, dont les emplois sont plus variés, nous offre un champ encore plus vaste que la pierre. Toutefois, nous ne pensons pas qu'il y ait lieu, dans notre section, d'établir un aussi grand nombre de classes que dans l'exposition moderne. Aux deux classes principales, le *décor fixe* et le *décor mobile*, qu'on peut subdiviser de la même façon que les classes similaires de la pierre, il suffira d'ajouter deux classes pour le bois employé comme moyen de locomotion, la *carrosserie* et la *navigation*. Cette dernière classe présenterait un très grand intérêt, si on pouvait obtenir du ministère de la marine, d'une part, le prêt de certains modèles conservés dans les arsenaux; d'autre part, le prêt des dessins du XVIIe et du XVIIIe siècle conservés dans les archives.

Pour les *bois peints, laqués* et *vernis*, nous n'avons qu'à nous conformer aux principes.

3e GROUPE : LA TERRE ET LE VERRE

Ce groupe suffirait, à lui seul, pour faire une exposition considérable. Nous avons à y craindre l'encombrement plus que la pénurie, et si nous pouvons réunir, pour chacune des sections prévues pour l'exposition moderne et que nous devons à notre tour prévoir pour la section rétrospective, un petit nombre de très beaux spécimens, nous aurons accompli utilement notre tâche. C'est là surtout que nous aurons à nous mettre en garde contre les admissions trop faciles, qui dénatureraient facilement le caractère de cette exposition, en lui donnant l'aspect d'un étalage indifférent d'objets de pure curiosité, au lieu d'en faire un recueil instructif de comparaisons utiles.

La différence est trop grande entre les trois combinaisons principales qui sont l'œuvre de l'art du feu pour qu'on puisse les subordonner d'une façon générale, comme on l'a fait en 1880 pour les combinaisons métalliques, à la classification ethnographique et chronologique. Nous diviserons donc le groupe en quatre sections : *Céramique. — Verrerie. — Vitraux. — Emaillerie.* La classification chronologique et ethnographique venant en sous-ordre remplira alors un rôle plus utile, permettra d'étudier comment, à la même époque, des peuples différents ont tiré très différemment parti de matières semblables et de procédés identiques. Afin de mieux mettre en lumière cette diversité, nous donnerons même le pas au classement par époques sur le classement par provenances. La céramique française, par exemple, ne serait pas rangée tout entière, depuis ses origines jusqu'à nos jours, à la suite de la céramique italienne de tous les temps; mais chaque période de production montrerait, côte à côte, le travail des deux races. Nous pensons qu'un enseignement plus frappant résulterait aussi de la juxtaposition, dans la même salle, des modes divers de fabrication et des styles divers d'ornementation en usage dans des lieux éloignés à la même époque. Pour ne parler que du XVIe siècle, n'est-il pas certain que la comparaison immédiate des faïences italiennes avec celles de la Saintonge expliquerait, aux yeux les moins préparés, à la fois certaines migrations de formes et certaines originalités de terroir, plus difficiles à saisir si l'attention était moins vivement attirée sur la simultanéité de leurs manifestations? N'en serait-il pas de même pour le XVIIe et le XVIIIe siècle? Comment mieux faire valoir les mérites et les défauts particuliers des faïences de

Delft, de Nuremberg, de Nevers, de Rouen, de Moustiers, des porcelaines de Saxe ou de Sèvres, qu'en les posant non loin les unes des autres? Il ne serait même pas sans intérêt et sans utilité, selon nous, de faire entrer, autant que possible, dans ce classement les objets mêmes de provenance orientale, lorsqu'ils sont suffisamment datés. On aurait ainsi une histoire visible de la céramique, où les yeux liraient sans efforts les services que se sont rendus de tout temps, par l'échange de leurs produits et les rivalités de leurs efforts, les civilisations les plus opposées; et on rendrait en même temps plus palpables ces efflorescences d'invention et ces défaillances de goût qui se succèdent tour à tour, avec plus ou moins de rapidité, chez tous les peuples et doivent donner à tous, avec la constante défiance du succès, l'espoir illimité des renouvellements.

Ces quatre classes prévues, *la Céramique, la Verrerie, les Vitraux, l'Émaillerie* pourront sans doute réunir, à côté des pièces étrangères de même date, un nombre assez grand de pièces françaises pour que l'originalité de notre génie national y éclate à notre honneur et y affirme la persistance réelle d'une tradition d'ingénieuse perfection, sous l'instabilité apparente d'un goût qui n'est changeant que parce qu'il est compréhensif, et mobile que parce qu'il est curieux, mais qui, en définitive, s'approprie tout ce qu'il découvre et tout ce qu'il comprend, pour peu qu'il y apporte suite et volonté, avec un instinct particulier d'équilibre, d'aisance et de charme qui suffit à constituer son originalité.

A. Poteries mates et lustrées. — *Époque préhistorique :* Poteries primitives de l'ancienne Égypte. — Poteries découvertes par le docteur Schliemann. — Poteries celtiques. — Poteries lacustres.

Antiquité : Poteries égyptiennes postérieures à la huitième dynastie. — Poteries assyriennes, chaldéennes et phéniciennes. — Poteries des îles de l'Asie Mineure. — Céramiques de la Grèce propre (Mycènes, Corinthe, Athènes, terres cuites de Tanagra, etc.). — Poteries de la Grande Grèce. — Poteries étrusques. — Terres cuites romaines. — Terres rouges d'Arezzo (Terres cuites décoratives, antéfixes, etc.). — Poteries gauloises. — Statuettes en terre blanche (particulièrement celles du bassin de l'Allier). — Poteries gallo-romaines : en terre rouge (dites *samiennes*), noires, à inscriptions, etc.

B. Poteries vernissées. — Poteries vernissées antiques. — Poteries vernissées françaises et étrangères (Italiennes : *sgraffiti*. — Allemandes : poêles et carreaux de Nuremberg, moules à pâtisseries, etc.). — Carreaux vernissés français et étrangers. — Poteries persanes à vernis vert. — Appendice : Poteries péruviennes et mexicaines, mates et vernissées.

C. Poteries émaillées (faïences). — *Antérieures au* xvie *siècle :* Poteries siculo-arabes. — Faïences hispano-moresques. — Faïences de Lindos. — Faïences persanes. — Carreaux de revêtement. — Terres cuites émaillées de Luca della Robbia et de ses continuateurs.

xvie *siècle.* — Majoliques italiennes : Pesaro, Caffagiolo, Urbino, Faenza, etc.

xvie *siècle.* — Carrelages émaillés italiens et français (influence italienne).

xvie *siècle.* — Céramique française du xvie siècle. — Faïences d'Oiron. — Bernard Palissy et son école.

Appendice. — Grès de Beauvais et autres. — Terres vernissées et émaillées des différentes fabriques françaises. — Grès allemands, grès de Flandre, etc. — Faïences vernissées et émaillées d'Allemagne, surtout de Nuremberg (poteries décoratives, épis de faîtage, etc.).

C¹. Poteries émaillées décorées sur émail cru. — xvie *et* xviiie *siècles, fabriques françaises :* Lyon, Nevers, Rouen (et école), Sinceny, Moustiers, Paris, Saint-Amand, Bordeaux, Rennes, fabriques du sud-ouest, etc.

Fabriques étrangères : Hollande : Delft, Amsterdam, etc. — Allemagne : Nuremberg, Bayreuth, etc. — Italie : Fabriques de la décadence, Venise, Castelli, etc. — Espagne : Alcora, Valence, etc. — Belgique : Bruxelles, Liège, etc. — Angleterre : Lambeth, etc.

C² Poteries émaillées décorées sur émail cuit. — *Fabriques françaises :* Strasbourg, Niederwiller, Saint-Amand, Marseille, Orléans, Paris, Sceaux, etc.

Fabriques étrangères : Frankenthal, Höchst-sur-le-Mein, Bayreuth, etc. — Italie : Venise, Milan, Novi.

D. Faiences fines (cailloutage, terre de pipe, etc.). — Angleterre : Leeds, Burslem, etc. — France : Lunéville (statuettes de Cyfflé) et fabriques lorraines, Paris, Sceaux, etc.

E. Porcelaines.

E¹. Porcelaine tendre ou porcelaine française. — Rouen, Saint-Cloud, Chantilly, Vincennes, Sèvres, Mennecy, Lille, Bourg-la-Reine, Orléans, etc.

Tournay, Naples, Madrid (Buen-Retiro). Porcelaines tendres anglaises.

E². Porcelaine dure. — Meissen, Höchst-sur-le-Mein, Frankenthal, Berlin, Vienne, etc.

Sèvres, fabriques de Paris et des environs, Niederwiller, Marseille, Orléans, Caen, etc. — Hollande : Amstel. — Suède : Stockholm, Marieberg, etc. — Suisse : Nyon, Zurich, etc. — Italie : Naples, la Doccia, près Florence, Venise, etc. — Espagne : Buen-Retiro, etc.

E³. Porcelaines dures orientales. — Porcelaines de la dynastie des Ming. — Porcelaines japonaises à décor archaïque. — Porcelaines de la dynastie des Tsing, jusqu'à nos jours. — Porcelaines japonaises du xviiie siècle et modernes. — Appendice : Porcelaines orientales fabriquées pour l'Europe ou décorées en Europe.

E⁴. Porcelaines anglaises : Chelsea, Plymouth, etc. — Grès et porcelaines de Wedgwood et Bentley.

F. Spécimens des porcelaines dures françaises et étrangères de la première moitié du xixe siècle.

Verres antiques, égyptiens, phéniciens, grecs, romains (verres dorés des catacombes), gaulois, gallo-romains, à inscriptions en relief, etc. — Verres arabes et persans (du iiie au xve siècle).

Verreries des époques franque et mérovingienne.

Verres français et italiens antérieurs au xvie siècle.

Verres de Venise des xvie et xviie siècles.

Verres peints désignés sous le nom de *verres églomisés*.

Verres français, à peintures et à inscriptions (xvie et xviie siècles), gravés et taillés.

Verres allemands peints et gravés. — Verres flamands. — Verres de Bohême et gravés à la meule, au diamant, à l'acide, taillés, etc. — Verres opalins.

Verres doubles (xviiie siècle) dorés, à silhouettes, etc.

Cristaux taillés et gravés.

Verres de fabrication orientale.

A. École française. — Vitraux polychromes à décoration de figures.

Vitraux polychromes à décoration d'armoiries et ornements.

Vitraux en grisailles à décoration de figures. Grisailles teintées de jaune.

Vitraux en grisailles à décoration d'armoiries et ornements. Grisailles teintées de jaune.

B. École suisse-allemande. — Vitraux polychromes à décoration de figures.

Vitraux polychromes à décoration d'armoiries et ornements.

Vitraux en grisailles à décoration de figures. Grisailles teintées de jaune.

Vitraux en grisailles à décoration d'armoiries et ornements. Grisailles teintées de jaune.

C. École hollandaise. — Grisailles.

Bijoux égyptiens à pâte imitant l'émail.

Émaux grecs et étrusques.

Émaux champlevés gaulois et francs (Appendice : époque mérovingienne, verres cloisonnés imitant les émaux).

Émaux cloisonnés : fabrication byzantine (et tradition byzantine).

Émaux mixtes, c'est-à-dire cloisonnés et champlevés : fabrication rhénane (tradition byzantine).

Émaux champlevés : fabrication rhénane, spécimens de trois époques de la fabrication.

École de Verdun et des bords de la Meuse. — École française : Limoges.

Émaux translucides : Italie, XIVe et XVe siècles, Venise. — Espagne.

Émaux peints : Epoque de transition, les Pénicaud. — Émaux peints proprement dits. — Tous les émailleurs limousins du XVIe et du commencement du XVIIe siècle.

Peinture sur émail : Époque de Blois et de Châteaudun. — Petitot et ses continuateurs. — Émaux du XVIIIe siècle (école française).

Émaux anglais de Battersea. — Émaux allemands.

Bijoux émaillés : École française, XVIe siècle. — École d'Augsbourg, XVIe et XVIIe siècles.

Émaux cloisonnés chinois et japonais.

Émaux peints chinois. — *Porcelaines émaillées* (émail cloisonné).

Chaque groupe serait nécessairement complété par une section comprenant tous les livres, photographies, gravures, relatifs à la matière. L'ensemble de ces documents, qu'on pourrait réunir dans les salles mêmes où se trouveraient les dessins et modèles dont il a été parlé plus haut, fournira une source abondante de renseignements précieux à tous ceux qui voudront les consulter.

C'est ainsi, nous l'espérons, que nous parviendrons à continuer la tradition de l'Union et à fournir à tous les travailleurs des moyens d'instruction aussi complets et aussi étendus pour l'art de la *Pierre* et pour celui de la *Terre,* qu'ils l'ont été en 1880 pour les arts du *Métal,* et, en 1882, pour les arts du *Meuble* et du *Papier.*

G. LAFENESTRE.

LISTE DES PERSONNES

QUI ONT PRÊTÉ LEURS COLLECTIONS AU MUSÉE RÉTROSPECTIF DE LA PIERRE, DU BOIS, DE LA TERRE ET DU VERRE.

Le Mobilier national.
Les Monuments historiques.

MM. Alexandre (A.).
Alix (Georges-François).
André (Alfred).
André (Edouard).
Antoine (Emile).
Audéoud (Jules).
Auscher (Ernest-Simon).

Bacri.
Bailliencourt, dit Courcol (R. de).
Bardon.
Baron (Stanislas).
Baugnies.
Baur.
Beaucorps (G. de).
Beurdeley (Alfred).
Bing (S.).
Blenner et Hardelay.
Bloch.
Bloche (Arthur).
Bordeaux (Henri).
Boulanger.
Boy.
Brateau (Jules).
Brichaut (A.).
Bryas (Mme la comtesse de).
Burty (Philippe).

MM. Caillot.
Carré (Jules).
Cassin (Mme de).
Champfleury.
Champigneulle.
Chauvet.
Chineau.
Coffetier fils.
Conti (L.).
Corroy.
Crispin fils et Cie (Édouard).

Darcel (Alfred).
Darcel (J.).
Daressy (Georges).
Delaherche (Alexandre).
Denière.
Desmottes (Aimé).
Desmottes (Mme).
Didron (Édouard).
Doucet (A.).
Dubocq.
Dufourc (Firmin).
Dupont-Auberville.
Duranton.
Duval (Mme Léon).
Duvauchel (Mme).
Dzialynska, née princesse Czartoryska (Mme la comtesse),

École nationale des Arts décoratifs (L').

MM. Faider (Amédée).
Falize (Lucien).
Faure (Félix).
Fétis (Frédéric).
Flaux (Mme la comtesse de).
Fougeroux (G.).
Fould (Léon).
Fourdinois (Henri).
Fournier (Antoine).
Fournier frères.

Gaïda (Marc).
Ganay (le marquis de).
Gandoin.
Garnier (Paul).
Garnier (Édouard).
Gasnault (Paul).
Gautier (Maurice).
Gilles (Edmond).
Giraudeau.
Gouellain (Gustave)
Grandmange.
Gréau (Julien).
Grollier (le marquis de).
Guérin (Raoul).

Havard (Henry).
Héliot (L.).
Hervieu (Auguste-Alexis).
Hottorp.

Jamarin (Paul).
Juigné de Lassigny (le vicomte de).

Lafaye (Mme S.).
La Narde (A. de).
Laurent.
Le Bertre (Simon).
Le Breton (Gaston).
Lemire (Ch.).
Leprevost.
Leroux (Léonce).
Liandier.
Liesville (A.-R. de).
Lowengard.
Luesemans (Victor de).

Maciet (Jules).
Mannheim (Charles).
Marchand (Henry).
Martin (Mme Georges).
Mazaroz-Ribalier (J.-P.).
Maze-Sencier (Alph.).
Menon (Mlle Marie).
Mercier (Charles).
Michel (D.).
Milet (A.).
Ministère des Cultes et des Beaux-Arts (Le).
Monnecôve (Le Sergeant de).
Monuments historiques (Les).
Moreau (Mme Adolphe).

MM. Morel.
Murat (F. de).
Musée des Arts décoratifs hongrois, à Budapest.
Musée céramique de Sèvres (Le).
Musée archéologique de Moulins-sur-Allier (Le).

Néret et Hardelay.
Nicolet (Georges).
Nollet.

Olivier (J.).
Olivier (J.-R.).
Oquendo (Mlle Sara).

Paillard (Victor).
Pannier (Albert).
Parguez (Gaston).
Perrot (Émile).
Personnaz (Antonin).
Peyre (Emile).
Picard fils (Charles).
Piot (Eugène).
Plicque (le docteur).
Priou (Jules).

Queyroi (Armand).

Rebut (Édouard).
Rempler (Mme).
Revoil (Henri).
Rollin et Feuardent.
Rothschild (le baron Gustave de).
Rothschild (Mme la baronne douairière James de).

Sartel (G. Du).
Sartel (O. Du).
Sauvageot.
Schutz (F.).
Secretan (E.).
Seillière (le baron F.).
Sewytz (E.).
Sichel (Auguste).
Sichel (Ph. et O.).
Spitzer.
Steinheil.
Stern (Mme).

Thuisy (le marquis de).
Tollin (A.).
Toulgoët (le comte de).

Uzès (Mme la duchesse d').

Valanglart (le marquis de).
Valpinçon (Ernest).
Ville de Paris (La).
Vogüé (le marquis Melchior de).

Wallace (Lady).
Wallace (Sir Richard).
Winternitz et Cie (S.)
Woernitz (Jules).

DEUXIÈME PARTIE

LES

TRAVAUX DU JURY

I

CONSTITUTION DU JURY DES RÉCOMPENSES

Dans les premiers jours du mois de septembre, le Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs s'est réuni pour discuter le règlement général et la formation du jury de sa 8me Exposition des Arts décoratifs.

Le règlement pour la composition et le fonctionnement de ce jury a éte adopté comme suit :

SUPPLÉMENT AU RÈGLEMENT GÉNÉRAL

Des jurys

Article 23. — L'examen, l'appréciation et le jugement des œuvres exposées dans l'Exposition moderne sont confiés à des juges spéciaux, nommés, moitié à l'élection par les exposants et moitié par le Conseil d'administration de l'*Union centrale*.

Le Président et le Rapporteur général seront nommés par le Conseil d'administration.

Les concours spéciaux seront jugés par ce même jury[1].

Art. 24. — Le règlement concernaut la formation et les attributions des différents jurys sera affiché dans les salles d'exposition le jour qui précédera les élections.

Art. 25. — Les récompenses seront distribuées en séance solennelle à la fin de l'Exposition.

Art. 26. — Seront mis hors de concours les exposants qui ont obtenu des médailles d'or aux expositions nationales et universelles de Paris, ainsi qu'aux expositions de l'*Union centrale*.

Art. 27. — L'exception contenue en l'article 26 n'a trait qu'au premier concours ouvert dans l'Exposition technologique des industries de la pierre et du bois de construction, de la terre et du verre. — Sont admis à prendre part aux concours spéciaux tous les artistes et tous les industriels qui se conformeront au programme, quelles que soient les récompenses précédemment obtenues par eux, mais à la condition de n'appartenir ni au jury chargé de l'examen de ce concours ni au Conseil d'administration de l'*Union centrale*.

Art. 28. — Les rapports des jurys seront publiés par les soins de l'*Union centrale*, qui s'en réserve la propriété.

Des récompenses

Des récompenses seront réservées à l'Exposition technologique de la pierre et du bois de construction, de la terre et du verre. — Elles sont de deux sortes : 1° pour les produits exposés dans le premier concours, elles consistent en des médailles d'or, d'argent et de bronze et en mentions honorables ; 2° pour les prix réservés aux lauréats des concours exécutés sur programme, l'*Union centrale* a décidé de donner, au lieu de médailles, un objet d'art exécuté spécialement pour le concours.

Chacun des 32 concours aura donc 2 prix : l'un, réservé aux produits fabriqués ; l'autre, aux modèles exécutés par les artistes. En outre, deux récompenses de la valeur de 1,000 francs chacune pourront être attribuées à l'objet, modèle ou exécution, qui aura été jugé le plus remarquable dans les concours exécutés sur programmes.

RÈGLEMENT ADDITIONNEL

Pour le fonctionnement du jury

I. — Les 34 classes comprenant l'Exposition technologique des industries de la *Pierre* et du *Bois de construction*, de la *Terre* et du *Verre* sont divisées en 5 groupes :

1er Groupe. — *La Pierre*. — Classes 1 à 7.
2e Groupe. — *Le Bois de construction*. — Classes 9 à 18.
3e Groupe. — *La Céramique*. — Classes 21 à 25.
4e Groupe. — *La Verrerie, la Cristallerie, les Émaux, la Mosaïque et les applications de la Photographie à ces industries*. — Classes 24 à 32 et classe 34.

1. Voir les documents relatifs aux Concours et à l'exécution des plaquettes et du diplôme, pages 83-91.

5e Groupe. — *La Section de l'Architecture et des Artistes, la section des Dessins et Modèles afférents aux 3 groupes. — Les Écoles.* — Classes 8, 19 et 33.

II. — Les Jurys fonctionnant par groupes et non par classes auront à constituer leurs bureaux; ils nommeront un Président, un Vice-Président et un Secrétaire Rapporteur.

III. — Ces Jurys, réunis en assemblée générale, procéderont à l'élection d'un Vice-Président, pour aider et suppléer, au besoin, le Président et le Rapporteur général désignés par le Conseil d'administration.

IV. — Désirant conserver aux récompenses décernées par les Jurys de l'*Union centrale* la juste notoriété dont elles jouissent, le Conseil d'administration a décidé que 12 médailles d'or seulement seraient mises à la disposition du Jury pour être décernées, s'il y avait lieu, aux produits d'un mérite exceptionnel.

V. — Les propositions pour toutes les récompenses seront faites par les Jurys de groupes; ils prononceront sans appel sur toutes les récompenses inférieures aux médailles d'or.

VI. — Un Jury supérieur, composé des bureaux de chaque groupe et assisté du Président et du Rapporteur général, recevra et examinera les propositions des groupes relativement aux médailles d'or. Il prononcera en dernier ressort sur l'attribution de ces récompenses; il statuera, en outre, sur les récompenses à décerner dans les concours spéciaux. (Plaquettes et *Grand prix* de l'*Union centrale*.)

VII. — Les rapports de chaque groupe seront divisés par chapitres correspondant aux classes spéciales qui leur appartiennent. — Ils rendront compte de la qualité des produits exposés et des mérites des œuvres soumises aux concours spéciaux de la *Pierre* et du *Bois de construction*, de la *Terre* et du *Verre*.

MEMBRES DU JURY

MM. Teisserenc de Bort, sénateur, *président du Jury*.
Le colonel Laussedat, directeur du Conservatoire des arts et métiers, *vice-président*.
De Fourcaud, *rapporteur général*.

1er GROUPE. — LA PIERRE.

MM. Charles Garnier, architecte, *président*.
Fontenay, joaillier, *vice-président*.
Ouachée, carrier, *secrétaire rapporteur*.
Corroyer, architecte.
Moreau-Vauthier, sculpteur.
Strauss, conseiller d'Etat.
Dervillé, marbrier.
Gros de Perrodil, ingénieur.
Le Surgeon, entrepreneur.
Debut, joaillier.
Galbrunner, graveur sur pierres fines.
Gerandiez, entrepreneur.

2e GROUPE. — BOIS DE CONSTRUCTION.

MM. Questel, architecte, *président*.
Crépinet, architecte, *vice-président*.
Didron, peintre verrier, *secrétaire rapporteur*.
Haret, entrepreneur de menuiserie.
Laussedat, directeur du Conservatoire des arts et métiers.
Noel (A.), inspecteur des forêts.
Huret-Belvallette, président de la chambre syndicale de carrosserie.
MM. Declerck, tourneur.
Viardot, chimiste.
Plessis, président de la Société de tranchage des bois.
Regnier, ornemaniste.
Bertrand, entrepreneur de charpente.

3e GROUPE : 1re SECTION. — CÉRAMIQUE.

MM. Lauth, directeur de la manufacture de Sèvres, *président*.
Boulenger, fabricant de porcelaine, *vice-président*.
Arène (Paul), critique d'art, *rapporteur*.
Deck, céramiste.
Gastellier, président de l'Union céramique et chaufournière de France.
Hache, fabricant de porcelaine.
V. De Luynes.
Parvillée, céramiste.
Redon, fabricant de porcelaine.
Selmersheim, architecte.
Loebnitz, céramiste.
Haviland, fabricant de porcelaine.
Laurin, fabricant de faïences et de porcelaines.
Thierry, négociant.
Destignières, architecte.

MM. Du Sartel.
Dubreuil, directeur de la maison Pouyat, de Limoges.
Lourdelet, président de la chambre syndicale des commissaires.

4e GROUPE. — VERRERIES, CRISTAUX, ÉMAUX, MOSAÏQUES, APPLICATIONS DE LA PHOTOGRAPHIE A LA CÉRAMIQUE.

MM. Stenheil, peintre verrier, *président*.
Girard (Ch.), chimiste, chef du laboratoire municipal de la ville de Paris, *vice-président*.
Gerspach, chef de bureau des manufactures nationales, *rapporteur*.
Bazire (Ed.), critique d'art, *rapporteur*.
Brocard, peintre émailleur.
Champier (Victor), rédacteur en chef de la *Revue des Arts décoratifs*.
De Courcy, peintre.
Davanne, président de la Société de photographie.
Maes, cristallerie de Clichy.
Pelletier, fabricant de verrerie.
Soyer, peintre émailleur.
Anglade, peintre verrier.
MM. Carpentier, miroitier.
Cernesson, architecte, conseiller municipal.

5e GROUPE. — SECTION DES ARTISTES ET DES ARCHITECTES, DESSINS ET MODÈLES, ÉCOLES.

MM. Guillaume (E.), statuaire, *président*.
Magne (A.), architecte, *vice-président*.
Lameire, peintre, *vice-président*.
Ménard (René), professeur à l'Ecole nationale des Arts décoratifs, *rapporteur*.
Galland, peintre.
Racinet, peintre.
Sédille, architecte.
Parvillée (A.) fils, professeur de dessin.
Pascal, architecte.
Hamel (Emile), sculpteur.
Nénot, architecte.
Lheureux, architecte.

Les opérations du jury, commencées dès le 20 septembre, devront être terminées, au plus tard, le 20 octobre; les rapports des groupes devront être achevés le 25 octobre et le rapport général le 10 novembre.

PREMIÈRE ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU JURY

Les jurys des divers groupes dont on vient de voir la liste furent réunis le 20 septembre 1884, au Palais de l'Industrie, sous la présidence de M. Teisserenc de Bort.

A deux heures, M. Antonin Proust, président de l'Union centrale des Arts décoratifs, déclara la séance ouverte et adressa aux jurés assemblés les paroles suivantes :

Messieurs,

« Je vous remercie, au nom de l'Union centrale, d'avoir accepté de nous prêter votre concours pour le jugement des œuvres groupées dans notre huitième Exposition. Grâce à la bienveillance constante des collectionneurs et des administrations publiques, la partie rétrospective de cette Exposition présente un grand intérêt. Mais je suis heureux de constater, dans la partie moderne, de la part de nos artistes industriels un effort considérable et une tendance tout à fait louable et de plus en plus marquée à se dégager de l'imitation du passé.

« Vous aurez à reconnaître ce progrès, et j'espère que le Gouvernement de la République tiendra à honneur de le consacrer en ajoutant des récompenses à celles que nous vous prions de distribuer.

« Vous me permettrez d'appeler tout particulièrement votre attention sur les moulages destinés à servir de modèles dans nos Écoles. L'Union centrale s'est, en effet, donné pour mission d'aider au développement de l'enseignement et de lui assurer des méthodes sûres, en le ramenant aux traditions vraiment françaises. Je n'ai pas besoin de vous dire, messieurs, que vous trouverez du côté de l'Union centrale le désir et la volonté de faciliter votre tâche. »

« J'ai l'honneur de prier M. Teisserenc de Bort de prendre la présidence du jury et de la réunion. »

Après cette allocution, M. Teisserenc de Bort prend la présidence et M. de Fourcaud, Rapporteur général désigné par le Conseil d'administration de l'Union Centrale, prend place a ses côtés.

Communication faite à l'Assemblée des excuses des divers membres empêchés d'assister à cette première séance, M. le Président invite l'assemblée à procéder, aux termes du règlement général du jury, à l'élection d'un vice-président ayant mission de suppléer, en cas d'absence, le président ou le rapporteur général.

Il est procédé au scrutin. Vérification faite des suffrages exprimés, M. le colonel Laussedat, directeur du Conservatoire des arts et métiers, est proclamé Vice-président du jury.

Il est ensuite procédé à l'élection, au scrutin de liste, du bureau de chacun des groupes du jury. Chacun des groupes procède séparément au scrutin pour l'élection de son bureau.

Le résultat des divers scrutins est le suivant :

1er Groupe : La Pierre. M. Ch. Garnier, *président ;* M. Fontenay, *vice-président ;* M. Ouachée, *secrétaire rapporteur.*

2me Groupe : Le Bois de construction. M. Questel, *président ;* M. Crépinet, *vice-président ;* M. Didron, *rapporteur.*

3me Groupe : La Céramique. M. Lauth, *président ;* M. Boulenger, de Choisy-le-Roy, *vice-président ;* Paul Arène, *rapporteur.*

4me Groupe : Le Verre, etc. M. Steinheil, *président ;* M. Ch. Girard, *vice-président ;* MM. Gerspach et Bazire, *rapporteurs.*

5me Groupe : Dessins, etc M. E. Guillaume, *président.* Modèles, Écoles, MM. Lameire et Magne, *vice-présidents ;* M. René Menard, *rapporteur.*

Le résultat de chacun de ces scrutins une fois proclamé, le président invite chacun des groupes du jury à commencer ses opérations dans le plus bref délai possible. Il rappelle aux groupes qu'il y a urgence à ce que les opérations du jury soient terminées le 20 octobre au plus tard, de telle sorte que les rapports des groupes étant achevés le 1er novembre, le rapport général puisse être prêt le 10 novembre, dernier délai.

La séance est levée à 5 heures.

LES RAPPORTS DU JURY

1er GROUPE : LA PIERRE

(Rapport de MM. Ed. Corroyer et Ouachée)

2e GROUPE : LE BOIS DE CONSTRUCTION

(Rapport de M. Ed. Didron)

3e GROUPE : LA CÉRAMIQUE

(Rapport de M. Paul Arène)

4e GROUPE : VERRERIE, ÉMAUX, MOSAÏQUE

I

LA VERRERIE

(Rapport de M. Bazire)

II

LES ÉMAUX, LA MOSAÏQUE

(Rapport de M. Gerspach)

5e GROUPE : DESSINS ET MODÈLES

(Rapports de M. René Ménard)

CONCOURS SPÉCIAUX

(Rapport de M. Racinet)

RAPPORT GÉNÉRAL

PAR M. L. DE FOURCAUD

RAPPORT DE MM. ED. CORROYER ET OUACHÉE

Messieurs,

On ne peut faire aucune comparaison entre les œuvres ou les produits qui composent l'Exposition des Arts décoratifs, d'autant plus que le brillant aspect des uns fait paraître plus austères les formes sous lesquelles se présentent les autres.

Le succès était assuré d'avance aux arts du feu. Ici, comme en bien d'autres cas, c'est l'agréable qui l'emporte sur l'utile. Il ne faut pas s'en étonner, car il n'est rien de plus séduisant que les travaux des céramistes et des verriers, chefs-d'œuvre, pour la plupart, entourés d'un charme particulier qu'ils doivent à cet élément redoutable : le feu, qui donne à tout ce qu'il touche un si mystérieux prestige !

Il faut bien reconnaître, d'ailleurs, que de grands progrès ont été réalisés, grâce au puissant concours apporté à l'art par la science : preuve nouvelle du grand mouvement scientifique moderne, qui pousse nos artistes et nos savants à tout étudier, à tout approfondir et, par conséquent, à tout perfectionner.

Le triomphe de l'agréable sur l'utile se remarque, peut-être plus que partout ailleurs, dans les diverses parties qui composent le premier groupe. On admire la pierre fine sous formes d'intailles et de camées; on s'extasie devant la pierre précieuse ornant d'incomparables bijoux, mais on ne regarde même pas la pierre, la vraie pierre dont on bâtit les édifices, aussi bien ceux qui nous abritent que ceux que nous admirons à juste titre comme la plus belle expression de notre civilisation : la *pierre fière*.

On peut apprécier le talent et l'habileté de main du graveur, discuter le goût et l'adresse du lapidaire-joaillier; ce sont des sensations plus ou moins vives qui peuvent être traduites facilement; c'est un exercice littéraire qui peut nous charmer ou nous déplaire selon le talent de l'écrivain. Mais il n'en est plus de même lorsqu'il s'agit du marbre, du granit ou d'un calcaire quelconque, en un mot de la *pierre*, matière plastique par excellence, destinée aux plus utiles usages comme aux plus nobles conceptions de l'esprit humain. Si la pierre ne séduit pas le vulgaire, elle révèle à l'artiste et au savant, qui la connaissent, l'immense secours qu'elle apporte à toutes les manifestations de l'art. Elle est, parmi d'innombrables éléments, l'un des plus beaux de ceux que le divin Créateur a semés dans la nature avec une si prodigieuse profusion, plaçant l'homme au milieu de ces trésors en lui faisant, pou ıles employer dignement, le plus merveilleux de tous les dons, l'intelligence!

Aussi faut-il, pour apprécier et louer les mérites d'une aussi belle matière, des études préalables et des aptitudes spéciales qui ne sont pas à la portée de tous. Dans ces conditions, il est facile de se rendre compte des causes de l'indifférence du public qui, fuyant tout travail, ne cherche que les impressions faciles, sans effort et sans peine.

L'Exposition nous fait bien voir quelques belles pierres, trop rares spécimens de nos richesses géologiques, dont le Ministère des Travaux publics possède une collection presque complète, excellent exemple qui devrait être suivi d'une façon plus générale. Ces spécimens de pierre, de marbre ou de granit offrent un très réel intérêt à l'état de matières premières; mais, au point de vue décoratif, la pierre n'est intéressante qu'après avoir subi une première transformation lorsque, sortie des limbes terrestres, elle a reçu la vie, pour ainsi dire, qui lui est donnée par l'architecte. Mais, comme on l'a dit justement autre part, il en est de la pierre comme de l'architecture, dont elle fixe les conceptions dans leurs formes définitives; l'architecture n'est pas dans son domaine à l'Exposition; c'est la place publique qui est le véritable champ de bataille de ses luttes pacifiques. C'est là seulement qu'elle peut présenter son œuvre et la faire juger en toute sincérité, sans le secours, souvent trompeur, de séduisants dessins.

Mais, avant d'être jugé, il faudrait au moins être regardé. On ne regarde plus l'architecture.

Nous vivons au milieu des chefs-d'œuvre qu'elle a produits, et nos temples, nos palais, nos maisons mêmes, en sont un témoignage qu'on pourrait dire parlant; nous sommes si complètement habitués à les voir, ils nous sont devenus si familiers que nous ne les regardons pas. Il faut que les étrangers, par leurs remarques et leurs comparaisons, attirent notre attention sur nos monuments, ou que les voyages, — les rares, trop rares voyages — nous fassent apercevoir que nous ne connaissons pas nos richesses.

On admire la sculpture, on couronne de roses la peinture; on les enrubanne toutes les deux, et l'on fait bien; mais on ne s'aperçoit pas assez que, par la fantaisie de la foule, capricieuse et futile, les arts d'agrément, arts charmants dont nous ne voulons dire aucun mal, sont devenus, à eux seuls, les *Beaux-Arts*.

On sait bien que l'architecture existe; c'est par tradition qu'on l'admet encore aux Salons annuels et, si quelques visiteurs s'égarent, par erreur, dans les salles qui lui sont consacrées, personne n'en parle. On la dédaigne ou, plus exactement, on l'oublie. On veut bien la considérer comme une chose utile, nécessaire même, mais dont l'étude

esthétique ne présente aucun intérêt; en résumé, c'est trop difficile et ce n'est pas *amusant*.

Il ne servirait de rien de s'étonner et encore moins de se plaindre, car, s'il faut en croire Vitruve, la philosophie était, de son temps, une des sciences que l'architecte surtout devait posséder. Ce sage conseil pourrait encore être très utilement suivi de nos jours. En effet, l'indifférence dont l'architecture est victime est une véritable injustice, non seulement parce que cet art admirable est le plus grand de tous, puisqu'il renferme ou dirige les autres en leur assignant leur véritable place, mais encore parce que c'est l'art national par excellence, qui, après avoir reçu d'Orient une impulsion féconde, avait une si grande force d'expansion, au XIIIe siècle, que les nations voisines, imitant nos chefs-d'œuvre en élevant leurs édifices, les nommaient *Ouvrages des Français*.

Si l'Exposition ne nous montre pas la pierre sous sa forme monumentale, on peut au moins apprécier le mérite de quelques détails, comme des colonnes, des cheminées, etc.; morceaux intéressants, qui donnent une haute idée de l'instruction des appareilleurs et de l'adresse manuelle des tailleurs de pierre.

Il était évidemment impossible de bâtir des édifices entiers dans l'intérieur du Palais de l'Industrie; nous pouvons au moins trouver le souvenir de nos principaux monuments, anciens et modernes, en consultant les nombreux ouvrages, enrichis de gravures, publiés par des libraires qui ont établi et qui maintiennent leur réputation, consacrée par des succès constants remportés dans les expositions françaises et internationales.

La *pierre artificielle* est la très humble servante de la pierre naturelle; cependant il ne faut pas trop la mépriser. En raison des besoins auxquels elle répond, elle peut avoir quelque mérite, si elle est employée judicieusement, en donnant une apparence d'art décoratif aux matériaux grossiers qu'elle recouvre et, s'il ne convient pas de la louer, on peut au moins constater son utilité. On peut même reconnaître ses services lorsqu'elle sert à reproduire les chefs-d'œuvre du passé qui doivent être donnés en exemple dans nos écoles, non pas seulement pour les copier, mais surtout pour en créer de nouvelles, aussi belles que celles qui sont, à juste titre, l'objet de notre admiration, — on pourrait dire de notre envie, — depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.

Faut-il ranger parmi la pierre artificielle la terre cuite simulant la pierre naturelle? Il est impossible de n'être pas frappé de l'hérésie commise, en songeant à la richesse de notre territoire, dont le sol renferme une aussi grande variété de matières utilisables dans d'excellentes conditions de prix, depuis les calcaires les plus grossiers jusqu'aux marbres les plus fins et les plus richement colorés, et en y comprenant les granits les plus résistants qui peuvent recevoir un poli éclatant et durable. Pourquoi choisir la terre cuite coûteuse pour simuler la pierre? Notre sol, très riche en terres plastiques, nous en donne les éléments les plus variés. Pourquoi ne pas employer franchement la terre cuite, en lui donnant des formes qui conviennent à sa nature et à sa résistance? Notre pays possède encore des monument bâtis entièrement en briques, remarquables par le caractère d'art que l'architecte a su leur donner, sans chercher à dissimuler sous des habits d'emprunt les matériaux qu'il a mis en œuvre. Autant il faut encourager les efforts tentés pour perfectionner des matériaux sincères et judicieusement employés, selon le climat et la destination d'un édifice quelconque, autant il est

nécessaire de décourager les tentatives comme celles dont nous parlons. Fausses dans leur principe, fausses dans leurs applications, elles constituent un attentat véritable contre la raison, contre le goût, et elles ne sont qu'une misérable manifestation d'une épidémie qui tend à nous envahir; en un mot, du *faux luxe,* condamnable sous quelque forme qu'il se présente.

La *pierre fine* est bien faite pour nous consoler et nous ramener franchement à l'art décoratif, puisqu'elle en est une des expressions les plus agréables.

La glyptique est, en effet, un art charmant, familier, puisqu'elle permet de rappeler sous les formes les plus délicates, par des armoiries, des devises et des portraits, des pensées intimes et personnelles. L'art de graver sur la pierre fine peut avoir même une plus grande portée, en retraçant par des signes, des symboles et des figures le souvenir du passé; c'est par la glyptique que bien des chefs-d'œuvre des maîtres de l'antiquité sont parvenus jusqu'à nous, et que bien des faits historiques nous ont été révélés.

Les graveurs nous font connaître, en même temps que leurs travaux, les pierres fines sur lesquelles ils exercent leur adresse et leur gracieux talent. Ces pierres sont fort nombreuses et, pour ne parler que de celles qui sont le plus généralement employées, il faut citer, en les classant par ordre de dureté : le rubis, le saphir, la topaze orientale et l'améthyste, l'aigue-marine; puis la sardoine, l'onyx, les jaspes, la sarde-agate et la cornaline, et enfin le grenat et l'émeraude. A cette liste, déjà longue, il conviendrait de joindre quelques pétrifications dont la silicification est tellement parfaite qu'on peut les graver aussi bien que les autres pierres dures. De l'agate on tire des pierres à zones de couleurs différentes, de tons uniformes; les unes sont employées pour l'intaille et les autres pour les camées; ces pierres, tirées de l'agate, sont presque toujours transformées par les acides ou les oxydes. Ici encore, la science vient apporter son concours, heureux et efficace, en fournissant à la glyptique les moyens d'augmenter les productions naturelles.

L'un des principaux exposants nous a montré les pierres dont il se sert pour les remarquables travaux qu'il a exécutés avec un art achevé, ainsi que les moyens fort ingénieux qu'il emploie avec une extrême adresse. Son exposition technologique est des plus intéressantes; on voit à ses différents états la pierre dont on suit les transformations successives, puis les outils armés — on pourrait dire ornés — de diamants presque invisibles à l'œil nu, avec lesquels il arrive à faire des détails d'une finesse invraisemblable. Ces œuvres diverses sont très curieuses et bien dignes de fixer l'attention des artistes, surtout celle des amateurs éclairés qui peuvent les faire naître; car il faut bien reconnaître que cet art délicat, élégant, est plus en honneur chez nos voisins — les Anglais particulièrement — que chez nous.

Nous devrions, sur ce point comme sur bien d'autres, suivre les exemples qui nous sont donnés par les Anciens, dont les pierres gravées nous ont fait connaître les chefs-d'œuvre et, faisant comme eux, montrer aux temps présents, et plus tard aux temps futurs, la puissance de notre civilisation par la beauté de nos œuvres d'art.

La *pierre dure.* — Depuis le commencement du siècle, la pierre dure nous rendait tributaires des Allemands, sauf pour quelques ouvrages courants, faits par les paysans du Jura; il faut signaler et louer comme ils le méritent les grands efforts qui ont été

faits avec succès pour ramener chez nous une industrie d'art aussi intéressante. Dans un département très voisin du nôtre, en Seine-et-Marne, un établissement s'est fondé, et il est en pleine activité. Nous pouvons admirer à l'Exposition, sous formes de vases, de coupes et de compositions les plus diverses, de superbes exemples de la belle lapidairerie d'ameublement, dont le rôle est si considérable dans la décoration intérieure, qui a été si admirablement comprise au siècle dernier.

La *Pierre précieuse et gemme.* — La pierre précieuse est intéressante à étudier, non seulement pour son éclat et la splendeur de ses couleurs, d'une incomparable pureté, mais surtout parce qu'elle est la cause déterminante, le point de départ d'œuvres marquées au coin du goût le plus adroitement délicat, admirable, plus encore par la convenance, on pourrait dire l'à propos de la composition, que par la richesse de la matière.

Les diamants, les rubis, les saphirs les plus parfaits ont besoin d'être sertis, car ils n'ont conquis leur rang suprême dans l'ornement féminin que lorsque leurs feux et leur éclat sont enfermés par le joaillier dans le cadre qui fait ressortir leur beauté.

A ce propos, un conseil pourrait être donné aux femmes de goût, — autant dire à toutes les femmes, — c'est d'encourager par leurs suffrages les essais des artistes joailliers, ceux qui poursuivent la perfection, cherchant non pas la note brillante, violente par son égal éclat, mais bien la symphonie par la pondération des tons rompus, nécessaires pour atteindre à l'harmonie parfaite. L'aigue-marine, la topaze rose, l'améthyste de Sibérie, la tourmaline, l'alexandrite, la calcédoine et même le péridot peuvent former la palette du lapidaire, autant et plus riche que celle du peintre, et donner au diamant un entourage et un cortège dignes de sa magnificence.

Le diamant, comme tous les souverains du monde, a son histoire, curieuse à plus d'un titre, et dont quelques épisodes méritent d'être remarqués.

Les premières mines de diamant furent découvertes à Visapour en 1430, et à Golconde en 1663 ; cependant il est probable qu'elles existaient avant ces époques, puisqu'il est certain que les anciens connaissaient le diamant. Quoi qu'il en soit, c'est de Visapour et de Golconde que sont venus les plus beaux diamants connus ; mais, soit que les dépôts sont épuisés ou que l'exploitation a cessé, ces mines ne fournissent plus rien, et c'est du Brésil et du cap de Bonne-Espérance que nous viennent tous ceux qui entrent dans la circulation. Les dépôts les plus riches et les plus célèbres, au siècle dernier, étaient ceux de Partéol, situé à environ 25 milles de Golconde ; c'est de cette mine qu'on a tiré le célèbre diamant appartenant à la France et connu sous le nom du *Régent*.

Vers 1730, Bernand de Fonséco-Lobo découvrit de riches terrains diamantifères dans la province de Midas-Gérac (Brésil). C'est en 1871-72 que le diamant fut découvert au cap de Bonne-Espérance, d'abord dans les mines de Kimberly, puis sur d'autres points et aussi dans une rivière à quelques lieues des gisements diamantifères ; ces derniers diamants se nomment *River-stones ;* ils sont d'une si belle eau qu'ils rivalisent avec les plus beaux produits de Golconde.

Parmi les diamants célèbres il faut citer : le *Régent,* trouvé dans les dépôts de Partéol (Golconde); il pesait brut 410 carats et 136 après la taille ; le *Sancy,* pesant 33 carats taillé, a disparu dans le vol de 1792, ainsi que le diamant bleu pesant 67 carats ;

l'*Étoile du sud*, trouvée dans les mines du Brésil, d'un poids de 124 carats après la taille ; le *Grand Mogol*, pesant brut 780 et qui, par suite d'un accident de clivage, fut réduit à 279 carats. L'Angleterre possède le *Ko-hi-noor ;* c'est le diamant le plus ancien connu, car on prétend qu'il fut porté, sans doute à l'état brut, par Karna, roi d'Anya, trois mille ans avant Jésus-Christ. Taillé dans l'Inde, ce diamant historique pesait 186 carats 12 ; on l'a retaillé et il pèse encore 82 carats; mais, en raison de sa surface et de sa mince épaisseur, il n'a presque pas de feux. La couronne des czars possède aussi quelques pierres de grande valeur : le diamant nommé *Orlow* pèse 183 carats; et le plus curieux, celui qu'on distingue sous le nom de *Schah*, a la forme d'un prisme irrégulier et pèse 95 carats. Enfin il a été trouvé au commencement de cette année, au cap de Bonne-Espérance, un diamant qui, à l'état brut, pèse 357 carats, d'un blanc touchant un peu au bleuâtre et très pur. Ce diamant, actuellement la propriété de joailliers français, paraît devoir être taillé de forme ogivale ; on estime qu'après la taille son poids sera encore de 220 à 250 carats.

Après le diamant, le rubis est la pierre la plus rare, c'est-à-dire le rubis oriental, le seul estimé, qui est tiré de Ceylan, de l'Inde et de la Chine. Puis vient le saphir, provenant de Ceylan et des Indes, et enfin, parmi les pierres les plus précieuses, arrive l'émeraude occidentale, dont les plus belles se trouvent dans la vallée de Funca, près de Santa-Fé-de-Bogota (Pérou).

L'inventaire de la couronne de France signale des rubis d'Orient de la grosseur de 3 à 8 carats, et quelques émeraudes occidentales pesant de 13 à 20 carats.

A ce propos, et en dehors de toute idée politique, qu'il nous soit permis d'exprimer un vœu qui, nous l'espérons bien, sera appuyé par les artistes et les archéologues : c'est que les diamants, dits de la Couronne, ne soient pas dispersés par une vente publique. On pourrait utilement se débarrasser des pierres qui ne présentent aucun intérêt ; mais il nous semble qu'il faudrait conserver celles qui ont une valeur incontestable ; ce sont de véritables documents historiques, dignes de figurer dans les musées et les collections de l'État, au même titre que les gemmes du Louvre.

Pendant le cours des examens du jury de notre groupe, nous avons assisté à une expérience des plus intéressantes, exécutée avec une étonnante adresse : c'est le clivage d'un diamant, travail des plus délicats, puisqu'il précède et détermine la forme définitive de la pierre, qui exige une sûreté de coup d'œil et une dextérité de main toutes particulières. Cette curieuse opération, qui a été renouvelée en présence de M. le Président de la République, a paru vivement l'intéresser.

Il faut espérer que les essais, qui ont été faits déjà avec succès, permettront de généraliser chez nous le clivage et la taille du diamant, afin que ces délicats et difficiles travaux, qui nous rendaient tributaires de l'étranger, deviennent bientôt l'une des premières parmi les industries d'art françaises.

En terminant cette revue de nos travaux, Messieurs, nous dirons bien haut que l'Exposition de 1884 a permis de constater, une fois de plus, la vitalité de l'Union centrale des Arts décoratifs. Les résultats obtenus déjà sont remarquables à tous égards. Ils seront encore plus grands lorsque toutes les bonnes volontés seront venues se grouper autour de ceux qui luttent vaillamment, ouvriers de la première heure dévoués à la tâche généreuse qu'ils se sont assignée. Ils donnent à tous l'exemple du dévouement en pour-

suivant ardemment, avec une persévérance que rien ne lasse, l'œuvre qu'ils ont entreprise, œuvre éminemment patriotique, parce qu'elle a pour but unique de révivifier et de maintenir les traditions séculaires qui ont fait notre honneur dans le passé et qui assureront encore, dans le présent et dans l'avenir, la suprématie de notre art national.

Après cette étude esthétique des matières exposées au premier groupe, il convient maintenant de passer à l'examen technique de ces matières, ainsi qu'à l'étude du mérite de chacun des exposants.

Ce groupe, qui comprend la pierre dans son extension la plus complète, depuis les pierres à bâtir à l'état brut jusqu'aux pierres fines et précieuses les plus riches, est divisé en quatre grandes sections.

1° La pierre naturelle.

2° La pierre artificielle.

3° La pierre précieuse.

Et quatrièmement, enfin, les modèles et les dessins concernant l'emploi et l'étude de ces trois divisions.

Les deux premières de ces sections se subdivisent elles-mêmes en 3 classes comprenant, pour chacune de ces sections :

L'examen des matières à l'état brut, ainsi que les outils et les procédés s'y rattachant.

L'examen de ces mêmes matières transformées, et concourant dans cette transformation à l'ornementation fixe des monuments et des constructions.

Enfin l'examen de ces mêmes matières transformées, et concourant alors à l'ornementation mobile des habitations.

PREMIÈRE SECTION. — PIERRES NATURELLES

Parmi les exposants qui figurent dans la première section, nous nous occuperons d'abord de ceux qui ont présenté la pierre naturelle à l'état d'échantillon proprement dit.

Nous placerons en tête :

Le Ministère des travaux publics : École nationale des ponts et chaussées, qui a envoyé sa belle collection des échantillons de pierres à bâtir et de marbres tirés des principales carrières de France.

Cette collection peut être considérée comme le catalogue complet de nos richesses géologiques.

Son classement méthodique la rend très intéressante.

Les importantes récompenses que cette belle collection a déjà remportées dans les précédentes expositions la placent hors concours; aussi le jury, regrettant de ne pouvoir attribuer une récompense, est heureux d'adresser ses félicitations et ses remerciements à M. le Directeur et à MM. les Ingénieurs, qui ont voulu ajouter par ce concours un vif intérêt à cette Exposition.

Parmi les exposants que le règlement place aussi hors concours, nous devons citer M. Décle.

M. Décle présente un intéressant choix d'échantillons de pierres des carrières du Poitou, en petits cubes de $0^m,20$ environ de côté; plusieurs des faces sont taillées ou rava-

lées, et l'une d'elles donne dans une cassure le grain de la pierre; ces échantillons sont ceux du Tercé blanc; Tercé gris; Tercé jaune; roches douces.

De bonnes roches demi-dures.

De Lussac-les-Châteaux; de Bonnillet; de Chauvigny-Croix-Blanche; de Chauvigny-Brétigny; de Chauvigny-Forges-Moulismes : roches dures.

Il présente aussi un échantillon :

De pierre de Château-Gaillard. Pour la sculpture.

De pierre de Château-Gaillard. Pour la construction.

Quelques balustres bien exécutés en différentes natures de ces pierres complètent cette intéressante exposition.

M. Ouachée expose des échantillons de pierres de Saint-Maximin et de Saint-Leu (Oise). On y remarque :

Un échantillon de roche dure de Saint-Maximin;

Un échantillon de roche douce de Saint-Maximin;

Un échantillon de banc royal, de Saint-Maximin;

Un échantillon de Vergelet, de Saint-Maximin;

Et un échantillon de pierre tendre, de Saint-Leu.

Cette exposition est bien présentée ; son intérêt réside dans les différentes tailles données à trois des faces des morceaux, la quatrième face étant réservée pour faire voir le grain de la pierre.

*MM. Biron et Cie*, à l'Echaillon, par Voreppe (Isère), présente une fort belle exposition de pierre dite de l'Echaillon. Il faut citer :

Un fût de colonne, base et chapiteau; ordre ionique cannelé en échaillon jaune;

Un départ d'escalier : les marches en échaillon jaune, les balustres en échaillon rose, la main courante en échaillon blanc;

Une cheminée monumentale en échaillon blanc.

Ces travaux ayant été exécutés sur les dessins de différents architectes ne sont présentés ici que sous le rapport de la matière, et leur mérite principal réside tant dans le bon choix des matériaux que dans une exécution dont on peut remarquer la grande précision et la perfection.

Cette maison a exécuté en carrière d'importants travaux; elle a, par ses procédés, rendu de très grands services dans l'ornementation du bâtiment. Aussi le jury, prenant ces résultats en considération, propose-t-il de lui décerner une médaille d'or.

MM. Léger père et fils présentent des petits cubes de pierres échantillons :

En liais de Lézinnes ; en liais de Grimault; en roche de Grimault;

Pierre dure de Comblanchien;

Pierre dure des Souillats;

Roche d'Anstrude, gris et blanc de liais et de roche de Méreuil;

Une petite auge avec stalle en liais de Méreuil;

Un monument funéraire en liais de Méreuil.

Bonne exécution, taille très soignée, notamment celle du monument funéraire. Le jury décerne une médaille d'argent.

M. Paris (Charles), à Gy (Haute-Saône), expose des pierres recevant le poli du marbre; on remarque notamment :

Une grande marche en pierre, teint rose;

Une petite marche en pierre, teint jaune;

Une partie de balustrade (socle, balustre et main courante) comprenant quatre balustres de trois teintes différentes.

Sous le socle, une assise en pierre grise, bouchardée à la boucharde fine, avec table renfoncée à bossage saillant, à pointe de diamant taillé au ciseau, d'une bonne exécution, qui révèle un emploi bien compris de cette matière.

Le jury, reconnaissant la valeur de cette exposition, décerne une médaille d'argent.

La *Compagnie nationale des Travaux publics,* 48, rue Vivienne, présente une série de travaux faits avec des pierres et des marbres du Boulonnais, dits de la Vallée-Heureuse. Nous remarquons dans cette exposition :

Un beau portail en lunel, sur les assises duquel on a représenté les diverses préparations que subit la pierre dans la construction.

On remarque surtout le linteau, d'un seul morceau de $3^{m},70$ de long sur $0^{m},90$ de haut, pesant 7,000 kilos;

Une grande baignoire;

Deux fûts de colonne;

Un grand seuil marbre Napoléon et divers spécimens des travaux qui peuvent être faits avec ces matériaux d'une grande résistance. Ils peuvent prendre le poli et sont d'un heureux emploi pour la décoration.

Le jury, tenant compte des résultats obtenus par cette Société, lui décerne une médaille d'argent.

MM. Renard et Febvre présentent différents produits de leurs carrières de Bourgogne, notamment :

Un perron de trois marches avec palier, dont une marche en Comblanchien;

La 2me marche en pierre de Chassignelle;

La 3me marche en pierre de Villars;

Le palier en Ancy-le-Franc;

Une pierre d'évier en Chassignelle polie;

Une pierre d'évier en Villars polie;

Une fontaine avec vasque en Villars;

Dalles de revêtement en Ancy-le-Franc, gris et jaune;

Balustre en Ravières, Chassignelle, Ancy-le-Franc;

Deux cimaises en Ravières, Chassignelle, Ancy-le-Franc.

Le jury a remarqué la bonne exécution des spécimens présentés, qui permettent de se bien rendre compte des emplois qui peuvent être faits de ces matériaux. Aussi lui décerne-t-il une médaille d'argent.

La *Société anonyme des carrières de Palotte* (Yonne) présente des échantillons en petits cubes des produits de ses carrières :

Un banc royal (connu particulièrement sous le nom de cadette);

Trois échantillons de pierre dure de Meilly-le-Château;

Un bahut en pierre de la Palotte, avec trois tailles différentes, *layée, bouchardée* et *ravalée.*

En pierre propre à la sculpture :

Deux bustes;

Une balustrade;

Un chapiteau;

Une partie de frise et corniche.

Cette pierre, d'un grain fin et tendre, présente particulièrement un choix pour la sculpture.

Le jury décerne une médaille de bronze.

M. Lafitte (Jean), à Morienbourg (Belgique), présente des échantillons de pierres de construction, en pierre bleue, sorte de marbre calcaire, carbonifère, compact, susceptible de poli, avec un spécimen de différentes tailles. On remarque principalement :

Une grande table, avec taille flamande à la grosse boucharde et au ciseau, de deux à trois coups par centimètre ;

Une autre table avec taille, dite Parisienne, à la boucharde fine (400 dents) et au ciseau, de huit à dix coups au centimètre.

Le jury, tenant compte des efforts faits par cet industriel, lui décerne une mention honorable.

M. Beaux (Vaucluse) présente une série de pierres, limes et pierres pour l'horlogerie, affiloirs, pierre à sécateur, pierre à gouges et à tiges, des carrières qu'il exploite aux Valagnans-Vernes (Vaucluse), ainsi que la poudre pilée provenant de ces mêmes carrières, et qu'il destine à remplacer l'émeri dans les travaux de polissage.

Maison à encourager pour ses efforts à développer une exploitation destinée à remplacer des matériaux venant de l'étranger.

Le jury lui décerne une médaille de bronze.

M. Lapierre (Victor), à Brest, présente une série d'échantillons de granit de différentes nuances; parmi les travaux exposés, on remarque :

Une balustrade en granit gris;

Deux chapiteaux en granit gris.

Ces travaux en granit, sculpture, gravure et polissage, sont bien exécutés et d'un beau fini.

M. Lapierre a donné un grand développement à l'industrie du granit, et il a fortement contribué à en faciliter l'emploi.

Le jury lui décerne une médaille d'argent.

OUTILS ET PROCÉDÉS

MM. Faure et Kessler, de Clermont-Ferrand, présentent un procédé de durcissement de la pierre par la fluatation (procédé Kessler).

Ce procédé durcit la pierre sans y rien laisser de soluble ; il présente l'avantage d'une grande économie sur les procédés déjà connus. Il ne fait pénétrer dans les pores de la pierre que de la pierre même, sans adjonction d'aucun sel ; il donne le moyen de la lisser et de la polir ; la solution du fluosilicate employé pouvant se colorer, permet ainsi de donner différents tons aux pierres employées.

Cette maison, déjà bien connue par ses importants travaux, vient de rendre par cette dernière découverte un grand service aux constructeurs.

M. Jeansaume (Antoine) présente un procédé de découpage dans les matières les plus dures (marbres, granits, porphyres), ainsi que quelques échantillons de marbres découpés et chantournés par ce procédé.

Le côté principal de la découverte de M. Jeansaume consiste dans la roue-molette en acier trempé sur laquelle passe la scie-ruban et qui, faisant office de matrice, retaille à chaque révolution le dentelage de la scie, ce qui permet une continuité dans le travail et une économie de main-d'œuvre.

Ce système de découpage permet aussi une grande économie dans la matière, puisqu'on ne fait rien éclater au ciseau et à la masse.

Le jury estime que cette découverte mérite un encouragement et décerne une médaille de bronze.

M. Duchêne jeune, à Anfargis (Seine-et-Oise), présente un système de crochet pour toiture en ardoises.

Ce système est ingénieux et facilite la pose de l'ardoise, de façon à donner à la couverture une grande solidité, qui lui permet la résistance aux ouragans. Ce procédé doit surtout s'apprécier au point de vue du recouvrement des joints, qui se fait plus complètement et empêche le passage de l'eau.

Le jury, voulant encourager M. Duchêne dans ses travaux, lui décerne une mention honorable.

M. Zanardo présente des sculptures sur marbre faites à la machine. On doit signaler le grand soin apporté à cette exécution, sans qu'il soit cependant révélé aucune découverte spéciale au point de vue du procédé appliqué.

Le jury, tenant compte de la bonne exécution du travail, décerne une mention honorable.

M. Devillier (Ollivier), à Brest, présente un badigeon imperméable et incolore.

Ce produit a été employé depuis près de huit ans et mérite d'être encouragé.

Son application a surtout été faite sur des habitations au bord de la mer et sur des bâtiments appartenant aux divers services maritimes ; il s'applique sur toute espèce de matériaux, durs ou tendres, marbres, pierres, briques, mortiers, bois, etc.

Le jury, tenant compte de la valeur de cette découverte, la récompense par une mention honorable.

M. Facchina présente des pavements en mosaïque de marbre de différentes couleurs, ainsi que des motifs de décoration monochromes et polychromes, des bandes d'encadrements composées de dessins géométriques, de rinceaux divers, et autres motifs variant depuis les dessins les plus simples jusqu'aux plus compliqués.

Ces travaux sont exécutés avec une précision et une perfection dont on peut se rendre compte non seulement sur les échantillons exposés, mais sur les travaux considérables exécutés par lui, notamment à Paris, à l'Opéra, au Comptoir d'escompte, etc.

Ce genre de décoration, où l'art a une grande part et que M. Facchina a introduit un des premiers en France d'une façon pratique et à un prix modéré, a vu son mérite apprécié par de hautes récompenses qui placent ici cet exposant hors concours.

LE MARBRE

M. Parfonry, l'un des vétérans de l'industrie du marbre, n'a exposé qu'une répétition du vase en cipolin antique qui figurait à son exposition de 1878, d'après une composition de M. Paul Sédille.

Le marbre employé pour cette reproduction provient des carrières de Beyrède, près

de Sarrancolin (Hautes-Pyrénées); les tons en sont fort riches, le travail et le poli ne laissent rien à désirer.

Le jury a regretté que M. Parfonry n'ait point donné plus de développement à ses envois; il se trouve, il est vrai, hors concours, mais ses travaux passés et ses succès obtenus le désignaient pour rester le champion de la marbrerie dans une exposition tout spécialement ouverte en l'honneur de cette industrie redevenue si française et si parisienne.

MM. Journet et Cie exploitent aux environs de Tlemcen (Algérie) des carrières d'onyx; ils travaillent leurs produits, de même que les autres marbres décoratifs, dans leurs ateliers de Paris.

Les tons d'or et d'argent s'allient merveilleusement avec les marbres en général et en particulier avec l'onyx, et MM. Journet et Cie ont été par cela même amenés à donner chez eux un certain développement à la fabrication et à l'emploi du bronze ; ils obtiennent, par la combinaison de ces deux éléments, une grande richesse de décoration.

Leur exposition, dont la note certainement voulue s'adresse à la clientèle opulente, révèle d'habiles dessinateurs et comporte les applications du marbre dans le domaine de l'ameublement de luxe, depuis les revêtissements et les cheminées jusqu'aux guéridons et aux jardinières.

Le jury a remarqué notamment:

Une belle torchère avec draperie en onyx cachemire. les chairs en bronze argenté et le bouquet de lumière de Louis XIV finement ciselé.

Une petite cheminée Renaissance en marbre rouge de Grèce, rehaussée de cuivre et d'émaux de Limoges.

Une paire de vases Louis XVI en marbre « verde Stella » de Corse, à canaux torses emplis de bronzes, sur gaines en grand antique des Pyrénées.

Et enfin de superbes panneaux d'onyx ramagés d'un grand effet de décoration murale.

Tous les objets exposés sont absolument irréprochables au point de vue de la confection des marbres, de leur appareillage et de leur poli.

MM. Journet et Cie sont au premier rang des artistes qui maintiennent à Paris les traditions de la haute décoration d'ameublement, et le jury n'avait pas à médailler leur exposition, mise hors concours par les récompenses précédemment obtenues.

MM. Loichemolle et fils. Depuis quelques années et sous l'impulsion donnée par les architectes de l'école de l'Opéra, il semble que la polychromie naturelle, si chère aux artistes italiens d'autrefois, soit en voie de reprendre dans le goût français la faveur dont elle jouissait au XVIIe siècle; à la beauté des lignes on veut joindre désormais l'éclat de la couleur, que la pierre seule est impuissante à donner, mais que reflètent si bien les faïences, les mosaïques et par-dessus tout les marbres.

La maison Loichemolle et Cie a tiré parti de ces tendances et les a servies en vulgarisant par leur bon marché ses modèles de cheminées et de décorations marmoréennes mécaniquement obtenues.

Elle présente, dans une très importante exposition, de nombreux spécimens de ses travaux courants, parmi lesquels le jury a remarqué notamment:

Deux Cheminées en blanc statuaire, l'une à cariatides, l'autre à modillons Louis XVI, avec sujet de musique sur la frise.

Une cheminée Louis XIII à acrotère, en vert de Maurin (Hautes-Alpes), d'un aspect sévère.

Une cheminée Louis XVI en paonazzetto de Carrare, construite dans de bonnes proportions, mais dont malheureusement les sculptures disparaissent sous le magnifique veinage de la matière.

Une cheminée Louis XV en rouge antique de Cannes (Aude), au gracieux contour.

Ces modèles simplifiés dénotent une entente pratique du métier; l'exécution en est bonne et les exposants ont volontairement écarté le secours du bronze, voulant par là se renfermer strictement dans le programme de notre Exposition.

Nul concurrent ne paraît avoir contribué davantage au développement de son industrie, et le jury a décerné à la maison Loichemolle et fils une médaille d'or.

M. Bénézech a présenté quatre cheminées :

L'une, de forme Louis XIV, en griotte de Cannes, est tout à fait remarquable tant par son dessin que par le fini du travail : il n'en est point de meilleure dans notre Exposition.

Une autre cheminée Louis XIV, d'un travail plus courant que celui de la précédente, a mérité l'attention du jury par la beauté tout exceptionnelle de la matière provenant des exploitations de Brêche-Violette, aux environs de Serravezza (Italie).

Deux cheminées, l'une en onyx d'Algérie de style Louis XVI avec émaux et tigettes de bronze doré, l'autre de style Louis XIII en sarrancolin des Pyrénées, ont paru de bonne fabrication courante, sur dessins de commerce.

Il y a lieu de signaler aussi, pour la beauté du marbre, deux colonnettes en grand antique, dont les nuances fortement accusées rendent, par leur contraste, un effet très puissant.

Sous une forme relativement modeste, l'exposition de M. Bénézech révèle un praticien consciencieux, prenant souci du choix de la matière, du goût et de la correction du dessin, et sachant pousser jusqu'à la perfection le travail du ciseau autant que la qualité du poli, dont l'importance est capitale dans l'industrie du marbre, à ce point que la matière elle-même lui devait son nom chez les anciens.

Le jury a récompensé l'exposition de M. Bénézech par une médaille d'argent.

M. Fuhrel-Varelle. Un éminent architecte a dit que si le marbre, placé à l'extérieur, laisse son éclat se voiler sous l'influence de l'air, il garde toujours un aspect particulier, laisse deviner les nuances, montre encore son origine et se distingue des autres matériaux, tout comme un lambeau de soie se distingue toujours d'un lambeau de toile, comme l'homme du monde, même couvert d'un habit râpé, se distingue du roturier en costume de gala.

Meilleure encore est la fortune du granit, qui conserve sous l'influence de l'air, avec tout l'éclat de son poli, la richesse et la vivacité de ses couleurs.

Aussi faut-il savoir gré aux industriels qui tentent de triompher par des moyens mécaniques de son excessive dureté, d'en rendre l'emploi pratique par l'abaissement du prix de revient, et de doter de ses vives nuances la palette de nos architectes décorateurs.

M. Fuhrel-Varelle est de leur nombre ; il exploite et travaille à Servance, dans la Haute-Saône, des granits et des porphyres gris, roses et verts, dont il a présenté de fort beaux spécimens sous forme de piédestaux, de vases et de colonnettes.

Le jury a récompensé son effort par une médaille d'argent.

M. Mourgue achète en Italie, et spécialement à Rome, des débris de marbres, de granit ou de porphyre antique; il les met en œuvre et les rehausse de bronze dans ses ateliers à Paris.

Son exposition est fort importante; les objets exposés sont généralement d'un bon dessin, approprié à la matière et bien traités.

Le jury a remarqué un certain nombre des colonnettes peut-être trop uniformes, en granit rose et gris d'Egypte, deux tables en vert antique, une paire de vases en granit d'Égypte avec bronze, différents vases et cassolettes en agate, brèche caroline et marbre africain.

Le jury a décerné à M. Mourgue une médaille d'argent.

M. Blanchon (Étienne) présente une série de pierres tombales, des monuments de cimetière et un départ d'escalier.

L'intérêt principal de l'exposition de M. Blanchon réside surtout dans la démonstration qu'il a faite de l'emploi des moyens mécaniques pour la confection des moulures dans les matières les plus dures.

Son exposition de produits, tous faits à la machine, moulure et polissage, est la preuve absolue du mérite de cette application bien comprise.

Ces travaux sont d'une excellente exécution et d'un très beau fini en même temps que modérés de prix.

Le jury est heureux de récompenser ses efforts et lui décerne une médaille d'argent.

M. Basset (Urbain), sculpteur, présente une statue en marbre (voyez le 5me groupe).

M. Platard (Cyprien) présente différents travaux en marbre parmi, lesquels on remarque des socles de pendule ainsi qu'une coupe en matières excessivement dures. Ces objets présentaient par ce fait à l'exécution une certaine difficulté que M. Platard a assez bien vaincue.

Le jury lui décerne une médaille de bronze.

M. Gruot expose deux cheminées, l'une en bleu turquin de Serravezza (Italie), rehaussée de bronze de style Louis XVI, l'autre en rouge antique (de Cannes), fort pâle, d'après un modèle adopté dans les nouveaux bâtiments du Ministère de l'agriculture; ces deux cheminées sont de bonne fabrication courante.

A côté d'elles figurent deux colonnes tronquées d'un fort beau sarrancolin, rappelant la tonalité des monolithes de l'escalier de l'Opéra, avec bases en campan vert; le rapprochement de ces deux couleurs n'a pas été goûté, mais le jury a néanmoins pensé que M. Gruot méritait une médaille de bronze.

M. Foucher (Jean-Baptiste), sculpteur à Rouen, expose une statue de Blondel et une statue d'un sergent d'armes en pierre de savonnière; ces deux statues présentent un certain intérêt au point de vue archéologique.

Elles ont donné lieu à d'importantes recherches pour le costume, les ornements, ainsi que pour les armoiries; le jury, appréciant la valeur de ce travail, le récompense par une médaille de bronze.

M. Chambroy a présenté une table mosaïque dans le genre florentin.

Le jury a voulu récompenser par une mention honorable ce travail de patience et cette tentative de retour vers un art qui n'a pas été jadis sans quelque éclat.

M. Laroche a exposé un certain nombre de colonnettes en marbre du duché de

Nassau; le travail et le dessin en sont médiocres, mais le jury a pensé que les matières pouvaient offrir quelques ressources à la décoration architecturale et a récompensé l'envoi de M. Laroche par une mention honorable.

M. Soleau présente au jury un service à café (tasses, cafetière, sucrier et plateau) en onyx.

Ce travail, œuvre de patience et d'habileté de main, permet de se rendre compte des différentes applications que peut donner ce produit.

Le jury récompense cet effort par une mention honorable.

M. Lecardeur (Gabriel) présente une grotte en pierre naturelle et en pierre artificielle d'une jolie décoration; ses rochers, troncs d'arbres et divers autres ornements de jardins en ciment imitant le bois peuvent concourir à la décoration des parcs et des jardins et méritent un encouragement.

Le jury lui décerne une mention honorable.

M. Crouilbois, directeur de la *Société des Ardoisières de Stéréon* (Finistère), présente un grand choix d'ardoises de plusieurs dimensions et de toutes formes, ainsi que divers spécimens des emplois utiles de l'ardoise.

Les matériaux paraissent de bonne qualité et le travail est bien fait. Cette Société a installé des procédés mécaniques importants pour travailler l'ardoise destinée aux arts et à l'industrie, et peut par cela même rendre d'utiles services.

Ces exploitations datent de 1877 et ont déjà pris une certaine extension.

Le jury, estimant que les travaux de cette Société sont bien traités et méritent un encouragement, lui décerne une mention honorable.

DEUXIÈME SECTION. — PIERRE ARTIFICIELLE

La *Société des chaux et ciments du bassin d'Argenteuil* expose des échantillons de chaux et ciment en pierre et en poudre.

Cette importante maison est avantageusement connue en France, où elle fournit des quantités considérables de ses produits très estimés, qui lui ont mérité de hautes récompenses et la placent hors concours à cette Exposition.

MM. Fanchon et Cie. — La Société anonyme du ciment français et du Portland de Boulogne-sur-Mer expose divers produits de ses usines.

Le jury a pu constater, par les nombreux certificats d'administrations compétentes, par les multiples récompenses et distinctions obtenues par la Société et par son administrateur-directeur, que les produits fabriqués sont appréciés à leur juste valeur.

MM. Michel et Dupuis présentent des dalles, pavés et carreaux en ciment comprimé.

Quatre types de dalles d'épaisseurs différentes avec dessins variés.

Une collection de carreaux et de briques.

Un dallage démontrant l'application de ces divers produits.

Cette maison a exécuté avec ces ciments d'importants travaux à Monte-Carlo, tant pour la construction du théâtre que pour l'ornementation des jardins; ces travaux ont démontré l'excellence des produits de MM. Michel et Dupuis.

Le jury leur décerne une médaille d'argent.

MM. Sollier et Cie, à Neuf-Châtel (Pas-de-Calais), présentent une exposition de ciments de Portland en poudre et en pierre.

Cinq échantillons de plaques (dallages mosaïques) exécutées avec ces produits.

Ces ciments sont d'une bonne fabrication et présentent une grande résistance.

Le jury décerne une médaille d'argent.

M. Gypserie de la Gare présente une exposition de plâtres de couleurs, de poteries et wagons en plâtre ferrugineux. Cette Société possède un brevet pour la cuisson des plâtres.

Son procédé consiste à broyer le plâtre cru et à le cuire en poudre. Par ce moyen la cuisson est meilleure et son rendement au gâchage est supérieur à celui des autres plâtres.

Le jury estime qu'il y a lieu d'encourager cette fabrication et lui décerne une médaille de bronze.

M. Ducorneau expose des ciments en pierre et en poudre et présente au jury une série d'échantillons ayant subi les épreuves à l'arrachement ; les charges auxquelles les ruptures ont eu lieu indiquent la bonne résistance et par suite la bonne fabrication de ces produits.

Il présente aussi, comme échantillons de pierre artificielle, des dalles et briques de son système qu'il qualifie : Procédé Ducorneau pour la rectification de ciments et de chaux.

Le jury estime que cette découverte mérite un encouragement et décerne à M. Ducorneau une mention honorable.

OUTILS ET PROCÉDÉS

MM. Bernard frères présentent un enduit hydrofuge dont la découverte remonte à 1854 et connu sous le nom d'enduit Candelot.

Cet enduit offre une très grande résistance contre l'action de l'humidité et est d'un prix modéré.

MM. Bernard ont continué à fabriquer ce produit de bonne qualité et le jury leur décerne une médaille de bronze.

M. Caron présente un enduit hydrofuge contre l'humidité des murs, ainsi qu'un liquide, dit liquide Caron gluco-métallique, pour faciliter la peinture à l'huile sur ciment.

Ces deux produits ont pu déjà être appréciés et rendent d'utiles services.

Le jury décerne une mention honorable.

PIERRE ARTIFICIELLE

M. Coignet présente un grand choix d'échantillons de pierres artificielles en béton de ciment Portland.

On remarque, entre autres, un perron à volute et un perron droit, des marches avec ou sans astragales, des fontaines, des massifs monolithes pour machine à gaz et à vapeur, des abris de piles électriques pour les signaux de chemin de fer, des moellons pour murs creux. Ces produits ont déjà rendu de grands services et ont vu fréquemment leur application dans les constructions usuelles.

L'économie principale de ces produits réside dans la suppression des enduits et ravalements extérieurs, des frais de taille et surtout des déchets.

Leur mérite a, du reste, déjà été apprécié dans de précédentes expositions et les récompenses qui leur ont été accordées les mettent ici hors concours.

Compagnie générale des asphaltes de France. Cette Société présente plusieurs échantillons des importants gisements de ses mines de Geyssel, Val-de-Travers, etc., etc.

Il faut surtout remarquer, dans cette exposition, l'échantillon de couche asphaltique comprimée sur un bloc de béton en ciment de Portland.

Cet échantillon représente exactement le système employé récemment par la Compagnie des Asphaltes, pour la reconstruction des chaussées de la rue de Richelieu et autres. Ce système ne permet les pénétrations d'aucune humidité et empêche le sol de s'imprégner de boue ou tout autre liquide; il a donc l'avantage de n'absorber aucun miasme et de ne pas se décomposer en jetant dans l'atmosphère des principes nuisibles.

On ne saurait trop faire valoir le caractère éminemment hygiénique de ce genre de chaussées.

L'importance des récompenses précédemment obtenues par cette Société la met ici hors concours.

Mme veuve Bourgeois expose des carreaux mosaïques et briques comprimées en chaux hydraulique. Bon et beau carrelage.

Mme veuve Bourgeois présente un morceau enlevé à un carrelage qu'elle déclare être en place depuis neuf ans sur un trottoir, rue Lafayette. — Cette exposition est distribuée avec goût; les produits sont d'un travail fin et l'harmonie règne dans ses nombreux échantillons de dessin, aussi variés que bien choisis.

Le jury lui accorde une médaille d'argent.

M. Dumesnil expose une certaine quantité de travaux en bétons agglomérés de son système à base de chaux et de sable.

L'attention du jury est particulièrement attirée par un aggloméré de marbre et de Portland appelé par M. Dumesnil simili-marbre. On remarque des dalles de revêtement et de carrelage, socles de piédestaux, colonnes, bassins; nous citerons notamment, comme application, des mangeoires d'une très grande dureté et d'un très beau poli, dont l'application s'explique surtout par le bon marché.

Le jury lui décerne une médaille de bronze.

M. Tausin présente des échantillons de carreaux mosaïques en ciment comprimé.

Le dallage mis sous les yeux du jury est d'une bonne exécution, les raccords sont bien faits, les arêtes sont vives.

Le jury lui décerne une médaille de bronze.

M. Julien expose des sculptures décoratives, lambris, plafonds. Il présente notamment un caisson en staff à compartiments.

Remarquable par sa légèreté due à la faible épaisseur, mais présentant cependant une solidité suffisante.

Le jury estime qu'il y a lieu d'encourager ces travaux et décerne à M. Julien une médaille de bronze.

Société anonyme des briques et pierres blanches. Cette Société expose des échantillons de briques fabriquées avec les sables usés des fabriques de glace.

Le jury estime que cette fabrication toute récente a le mérite d'utiliser un produit jusqu'ici encombrant et perdu, et peut rendre d'utiles services dans l'emploi de matériaux

servant tout à la fois à la construction et à la décoration ; elle a droit, en conséquence, à un encouragement.

Il lui décerne une médaille de bronze.

Société la Certaldite. Le produit breveté désigné sous le nom de Certaldite est un marbre obtenu actuellement par le durcissement et la coloration de certains bancs naturels.

Cette Société présente une exposition de différents spécimens d'imitations de marbres obtenues au moyen d'un produit fabriqué par elle et appelé néo-stuc. Ce produit, très beau et résistant, peut rendre de grands services à la décoration.

Le jury lui accorde une médaille de bronze.

MM. Fourcade et Cie, 2, rue de Richelieu.

MM. Wilson, à Londres, exposent une frise dans le caractère d'Andréa della Robbia, représentant les attributs de Pomone. Cette frise est bien exécutée et a un beau caractère décoratif.

Le jury décerne à MM. Wilson une mention honorable.

M. Margotin présente le modèle en plâtre d'une cheminée exécutée sur les dessins de M. Dussert et divers motifs d'ornementation.

L'exécution de cette cheminée est aussi parfaite que possible et décèle la grande habileté de M. Margotin. Aussi le jury lui décerne-t-il une médaille d'argent.

Compagnie générale de chromolithe. Ce produit est composé d'un mélange en proportions variables de silicate, d'os et d'ivoire pulvérisés et de gommes résineuses ; ces diverses matières sont traitées de manière à éliminer les parties grasses et acides.

M. Rapp, directeur de la Société, présente des billes de billard, des poignées de portes et autres objets de tabletterie imitant l'ivoire et autres matières de la même famille.

L'attention du jury est surtout attirée par la fabrication, au moyen de ce procédé, du bouton pour vêtement; son bon marché et sa solidité vont permettre de rendre à l'industrie française son ancien essor sur l'industrie du bouton qui, depuis quelques années, était passée en Allemagne, par suite du bon marché de la fabrication du bouton dit *corrozo.* Aussi le jury lui décerne-t-il une médaille de bronze.

M. Roger présente des porte-crayons, petites coupes, glaces de poche, fabriqués avec un produit de son invention, qu'il appelle Ivorine minérale. Ce produit peut rendre un utile service.

Le jury décerne une mention honorable.

MM. Danielli aîné, Danielli jeune, Romuald présentent, en plâtre durci par un procédé spécial, des imitations de toutes matières : bronze, vieux bois, cuir, ivoire, faïence, etc.

Le jury décerne à chacun de ces exposants une mention honorable.

M. Truchot (Émile) présente au jury une série de moulures, colonnes et panneaux en stuc, ainsi qu'un type de colonne mosaïque de son procédé.

Le jury estime que cette exposition mérite une mention honorable.

TROISIÈME SECTION. — PIERRE PRÉCIEUSE ET GEMME

Sur les 31 exposants composant la troisième section, 7 sont hors concours, soit parce

qu'ils font partie du Conseil d'administration ou du jury, soit à cause de la valeur des récompenses qu'ils ont obtenues dans les autres expositions.

Ces sept exposants sont :

MM. Boucheron.
Bourdier.
Cleray.
Cohen.
Conquaux.
Debut et Coulon.
Roulina.

EXTRACTION DU DIAMANT, SA TAILLE, SES APPLICATIONS INDUSTRIELLES

M. Cohen a fait une exposition technologique des plus intéressantes. Les brillants du Cap et du Brésil y sont présentés dans leur gangue.

Parmi ces différents spécimens, le plus curieux est un bloc de blue-ground de 6 centimètres carrés, qui contient quatre diamants bien formés et faciles à discerner, ce qui est d'une grande rareté.

Il nous montre ensuite des brillants de toutes les couleurs, de toutes les qualités et de toutes les provenances, puis des diamants taillés, très blancs ; parmi ces derniers, on remarque une paire de boutons bien assortis comme poids, comme taille et comme qualité.

Les diamants fantaisie de couleur rose, jonquille, absinthe, etc. complètent cet assortiment.

Nous remarquons aussi un brillant noir du poids de 36 carats.

Un rubis cabochon de 87 carats.

Un rubis de 5 carats, très pur et d'une belle couleur.

Enfin des saphirs taillés et cabochés, des émeraudes, des rubis et des opales, des œils-de-chat, des turquoises, etc.

Toutes ces pierres sont bien taillées; M. Cohen expose un diamant et un rubis gravés.

A côté de la pierre employée à la parure, M. Cohen nous montre la pierre employée comme outil d'une puissance inconnue jusqu'à ce jour. C'est la même matière, qu'on voit briller et scintiller le soir sur les jolies épaules, qui sert à percer les roches les plus dures et à pratiquer des tunnels, là où le travail de la pioche est impuissant. C'est le diamant noir, qui n'est qu'une variété de l'espèce et qu'on emploie de préférence à cet usage, parce qu'il est meilleur marché que le blanc.

Enchâssé solidement dans les quatre griffes d'un perforateur, il creuse, sous l'action d'un mouvement de rotation rapide, la roche la plus dure à la profondeur de 10 millimètres par minute, par force de deux chevaux.

Fixé aux extrémités des dents d'une scie, il pénètre et divise en quelques tours de roue les basaltes et les granits les plus durs.

Les Américains emploient ces scies depuis plusieurs années. On commence seulement à en faire en France l'application industrielle.

Néanmoins, M. Cohen, sans avoir pu se donner la satisfaction de nous montrer

l'outil, a mis sous nos yeux des spécimens du résultat obtenu avec son aide; c'est un morceau de silex et une masse de porcelaine comprimée à 300 atmosphères dans lesquels les dents de la scie ont fait un trait profond.

M. Cohen nous montre aussi des poinçons en diamants, employés à tourner la fonte et l'acier, ainsi que des burins pour le rhabillage des meules.

Voilà donc le diamant, classé jusqu'à ce jour le premier parmi les ornements futiles, qui vient prendre sa place parmi les ornements utiles.

L'exposition de M. Cohen est, avec celle de M. Lechevrel, la seule exposition vraiment technologique de la 3me section. A ce titre, elle mériterait une première récompense, si M. Cohen, en sa qualité de membre du Conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs, n'avait pas dû renoncer à concourir.

M. Roulina. Si l'exposition qui vient de nous occuper est remarquable au point de vue technologique, celle de M. Roulina ne l'est pas moins au point de vue minéralogique.

Nous voyons une collection remarquable d'échantillons de tous les gisements diamantifères, depuis le blue-ground, dans lequel on trouve le diamant aux mines du Cap, jusqu'aux sables roulés agglomérés des gisements du Brésil.

Il est curieux de voir ces petits cailloux, la plupart d'une belle matière, arrondis par les frottements séculaires dans les cours d'eau où ils ont longtemps séjourné, agglomérés, soudés solidement entre eux par des sédiments qui remontent peut-être aux âges primitifs, et de trouver, au milieu de la masse formée par leur cohésion, des diamants bruts disséminés, fixés dans la masse même.

Ces cailloux, frères en quelque sorte des diamants dont ils forment la compagnie partout où ils se trouvent, indiquent la présence de la précieuse pierre. Aussi les appelle-t-on parrains et marraines. M. Roulina nous montre encore, outre la terre bleue diamantifère du Cap, un échantillon d'un autre gisement.

Nous nous plaisons à rendre justice à la belle collection minéralogique spéciale que M. Roulina a exposée aux yeux du public curieux et désireux de s'instruire.

Hors concours. Médaille d'or en 1878.

EMPLOI DES PIERRES POUR LA PARURE

M. Boucheron a de fort jolies parures en agates herborisées; mais, ce qui le distingue surtout, c'est un choix fort remarquable de pierres précieuses, toutes irréprochables comme couleur, comme pureté, comme taille et comme mise en valeur.

Des saphirs et des rubis admirables, des émeraudes et des turquoises splendides, des diamants blancs absolument purs, des diamants de fantaisie de couleur jonquille et soufre d'une franchise de teinte absolue, entre autres une énorme pendeloque qui fait le milieu d'un collier, et un centre de bracelet non moins extraordinaire.

Il nous montre encore une parure œil-de-chat, composée d'une broche et d'un bracelet dont l'une des pierres est d'un poids exceptionel, et dont le jeu est parfait.

L'exposition de M. Boucheron est très remarquable. Mais M. Boucheron est deux fois hors concours, d'abord en sa qualité de membre du Conseil de l'Union, ensuite parce qu'il a obtenu aux grandes expositions plusieurs diplômes d'honneur.

MM. Debut et Coulon ont tenu à honneur de se conformer, autant que possible, au

programme de la 8e Exposition, en donnant particulièrement leur attention à l'emploi des pierres taillées et gravées, et à en faire emploi dans leurs montures.

Ils nous montrent une grande fleur japonaise en brillants, dont les panaches sont figurés par des onyx taillés de forme et intercalés au milieu des pétales en diamants. C'est là une grande difficulté abordée et vaincue.

Un bracelet souple, fait de mailles alternées d'onyx et de brillants.

Une chimère traitée en ronde bosse, dont la tête et les bras sont exécutés en sardoine orientale.

Un petit pendentif de style Renaissance, exécuté en pierre de couleur et en diamants dont le centre est occupé par une petite figure, en sardoine, de Vénus Aphrodite, sculptée en ronde bosse.

Comme emploi de la pierre dans la bijouterie, nous voyons encore un délicieux médaillon ovale, en cristal de roche, dans lequel un chiffre en roses est délicatement incrusté de part en part, c'est-à-dire que le cristal, au lieu d'être simplement creusé pour recevoir l'incrustation, est percé dans toute son épaisseur et laisse apparaître le chiffre aussi bien à l'envers qu'à l'endroit.

Une belle palme indienne en pierres de couleur bien assorties, d'un joli ensemble décoratif.

Un beau diamant noir, des œils-de-chat, des saphirs, des rubis et des émeraudes de choix, des diamants blancs soigneusement assortis complètent cette belle exposition, qui vaudrait une récompense supérieure à MM. Debut et Coulon, si la qualité de juré de M. Debut ne mettait pas cette maison hors concours.

Nous ne quitterons pas l'exposition de MM. Debut et Coulon sans signaler un fort joli buste en marbre blanc de sainte Geneviève, par M. Robert, dont l'expression est fort gracieuse, et pour lequel ces honorables industriels ont exécuté une auréole en émail d'une bonne composition et exécution.

M. Bourdier a monté en bijouterie un petit amour sculpté dans une sardoine; il est accroupi sur une chimère en brillants; notons encore une sirène dont le haut du corps, également en sardoine, se termine en queue de brillants.

Il expose aussi une petite figure de Minerve, intaillée sur saphir, et un petit camée à trois couches, représentant le char de l'Aurore, d'une bonne facture.

C'est surtout par les belles pierres taillées que brille son exposition.

Un beau choix de saphirs, d'émeraudes, de jolis rubis et de beaux brillants, bien présentés par la monture, en font une exposition digne de remarque.

Un beau diamant noir et une petite épingle épée en diamants de couleur, dont une fort jolie jonquille forme la poignée, viennent la compléter.

M. Bourdier est mis hors concours par le diplôme d'honneur qui lui a été décerné à l'Exposition d'Amsterdam.

M. Conquaux. Jolis objets ciselés en argent très artistique, mais rien de la pierre; hors concours.

M. Cléray. Objets de luxe en écaille, mais rien de la pierre; hors concours.

Il est très regrettable que les ouvriers lapidaires en bijouterie et en orfèvrerie n'aient pas exposé et qu'aucun d'eux ne se soit présenté au concours. Nous avons des lapidaires fort habiles; l'Exposition et le concours eussent été fort intéressants.

M. Varangoz, qui la plupart du temps fait monter ses produits en bronze, nous a cependant fourni une belle exposition.

Les belles pièces en cristal de roche, en porphyre, en jaspe sanguin, en lapis qu'il nous montre composent une exposition tout à fait hors ligne.

Nous mentionnons particulièrement une boule en cristal de roche, des vases en porphyre d'une belle facture ancienne, des jaspes creusés, amincis au point de devenir presque transparents, dont la forme est très étudiée, etc., etc.

PIERRES FINES ET PIERRES DURES GRAVÉES, CAMÉES, INTAILLES

M. Lechevrel. L'exposition de M. Lechevrel est le type absolument complet de ce que peut être une exposition de pierres gravées. Rien n'y manque.

On y voit d'abord les préparations, modelées en cire, des sujets à reproduire par la gravure, soit en relief, soit en intaille. Puis la matière première sous différents échantillons, soit le cristal de roche, les cornalines, les sardoines, les onyx de teintes variées à deux et trois couches.

Enfin les outils et procédés. Une tête de tour : le bord ou diamant brut spécial qui, réduit en poudre, doit, sous la pression giratoire de la molette, entamer, tailler, creuser et modeler la matière première ; puis la molette elle-même, avec ses formes variées, appropriées au travail à accomplir.

Le mortier ou pilon pour écraser le bord et la grosse molette qui sert à en rendre la poudre impalpable.

Tous les procédés sont clairement exposés et leur emploi est indiqué, depuis le moule dans lequel on coule en étain les manches des molettes destinées à les fixer à l'arbre du tour, jusqu'à la cire pour prendre l'empreinte de la gravure à différents états.

Une belle collection de ces empreintes remplit une des faces de la vitrine de M. Lechevrel.

Ces empreintes, prises à un grand nombre d'états, rendent absolument intelligibles pour le public attentif les différentes phases du travail.

Cette exposition, si intelligemment faite au point de vue technologique et conformément au but élevé que poursuit l'Union centrale des Arts décoratifs, est couronnée par des travaux de premier ordre, au milieu desquels nous distinguons une Naïade accroupie, relief sur Nicolo d'après Bouguereau ; une tête de Minerve, intaille sur jaspe, une Chloé, intaille sur sardoine d'après Lefebvre, et d'autres jolis camées.

Une tête d'Hippocrate. On doit aussi à M. Lechevrel une heureuse innovation ; c'est celle qui consiste à tirer en argent, par les procédés de la galvanoplastie, des épreuves aussi nombreuses qu'il est nécessaire de ces intailles sur pierres fines. Un nombre assez important de ces épreuves sont exposées dans sa vitrine. Ce procédé peut rendre de grands services, par la facilité qu'il donne de multiplier à l'infini la reproduction de jolis types.

Les gravures de chiffres et armoiries de M. Lechevrel sont irréprochables.

M. Lechevrel a obtenu, en 1880, une médaille de première classe à l'Union des Arts décoratifs.

GLYPTIQUE (XIXe SIÈCLE)

Sté Gle des Applications photographiques.

GRAVURES SUR CAMÉES, EXÉCUTÉES PAR M. LECHEVREL

8e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE. 1884.

Nous lui décernons une médaille d'or.

M. Guyétant. L'exposition de M. Guyétant nous montre un choix remarquable de pièces commerciales suffisamment étudiées et convenablement soignées qui, répondent aux besoins de la bonne consommation courante.

Nous y remarquons, entre autres, une tête de Faune relief sur chrosydolithe d'une facture excellente; un camée représentant Diane dérobant l'arc de l'Amour; le Triomphe d'Alexandre, camée à deux couches, d'une aimable composition et d'une belle harmonie de couleurs.

Au centre de sa vitrine, un petit buste ronde bosse de Corneille en jaspe rouge, ajoute un grand intérêt à cette exposition très complète.

Il y a un grand intérêt à encourager visiblement M. Guyétant, qui est resté presque le seul debout dans son industrie comme commerçant, c'est-à-dire employant un nombre notable d'ouvriers graveurs dont ses relations lui permettent d'écouler les produits.

Le jury récompense les travaux de M. Guyétant d'une médaille d'argent.

M. Chéreau. M. Chéreau expose des camées d'une bonne facture artistique.

L'Enlèvement de Psyché, et surtout le Zéphir, d'après deux compositions de Prud'hon, sont de bonnes pièces.

Le Char de l'Aurore, groupe composé d'un grand nombre de personnages bas-relief en opale, enlevé sur la gangue même de la pierre avec un grand brio, est très agréable à voir. Les détails en sont traités largement.

Le jury décerne à M. Chéreau une médaille d'argent.

M. Ohrle. Un bon petit portrait d'Amyot, profil camée sur cornaline.

Un autre camée, tête d'Hercule coiffé du lion, et une intaille, Faune dansant, ont paru au jury devoir faire accorder à M. Ohrle une médaille de bronze.

M. Gaulard. Un camée opale dans sa gangue, représentant une Diane, et un autre sur calcédoine, représentant une Biche d'une jolie couleur et gravement traité, nous semblent mériter pour M. Gaulard une médaille de bronze.

PIERRES. — IMITATION

MM. David frères présentent des pierres facetées, grands diamants à fonds adhérents.

Bon jeu, bonne taille.

Le jury décerne à MM. David frères une médaille d'argent.

M. Picard présente des imitations de diamants assez bien réussies.

Ses brillants, montés à fond, jouent fort bien.

Il déclare que la matière première se fait sur ses données personnelles et que la taille se fait chez lui.

Le jury décerne une mention honorable.

PIERRES FINES TAILLÉES, EMPLOI

M. Lefèvre fils aîné expose des camées montés qui, sans avoir un caractère artistique très prononcé, sont de bons spécimens commerciaux; ils sont présentés avec goût.

De beaux brillants bien choisis, bien taillés et bien présentés; des flacons à odeur, taillés sur un seul morceau de jaspe ou de lapis; de jolies émeraudes et de beaux saphirs bien assortis en parure. Un ensemble de cinq bracelets, bande, émeraude, brillant, saphir, brillant et rubis, très bien soutenus comme grosseur, comme couleur et comme taille.

Le jury décerne à M. Lefèvre une médaille d'argent.

M. Vacherot. Nous remarquons dans cette exposition un petit buste améthyste de femme, faisant le centre d'un pendant Renaissance, composé en brillants et roses avec quelques perles et pierres de couleurs.

Une Amazone noire, masque en onyx, casque et armure or de couleur et platine.

Un bracelet gourmette avec les quatre as, de pique, de trèfle, de carreau et de cœur, en cornaline et onyx; très charmante idée, bon parti.

Un autre petit bracelet fait de 23 petits hexagones en onyx, centre d'un diamant et émaillés pendants opale, forme poire, entouré de brillants de très bon goût.

Petite bande-broche. Six petits scarabées mignons, en pierres variées, pendant à une tige de roses.

Jolies agates herborisées.

Contrastes heureux de pierres de couleurs bien assorties avec diamants en bague. Un beau diamant jaune en pendant de cou. Beaux saphirs, beaux rubis, saphirs et rubis étoilés.

Gros rubis Spinelli et cinq belles opales.

Le jury décerne à M. Vacherot une médaille d'argent.

M. Baron. L'exposition de M. Baron nous présente une application commerciale de la petite rose à la décoration de l'éventail, non seulement dans les panaches, mais encore dans le bas des brins; c'est là que gît l'invention.

Ce travail intelligent est bien exécuté; le jury estime qu'il y a lieu d'encourager ce travail et lui décerne une mention honorable.

M. Pouzadoux expose des modèles en plâtre pour les écoles de dessin.

Son exposition contient un beau choix de moulages d'après l'Antique, la Renaissance, le Roman, etc. Tous ces travaux se recommandent surtout par leur exécution soignée. Aussi le jury lui décerne-t-il une médaille de bronze.

M. Combaz présente une intéressante exposition de modèles de décorations pour parcs, tels que constructions rustiques, aquariums, grottes, rochers, chalets, kiosques, bancs, ponts, cabanes.

Les importants travaux exécutés par cette maison aux bois de Boulogne et de Vincennes, au parc des Buttes-Chaumont et pour la décoration du parc de l'Exposition de 1878, l'ont désignée depuis longtemps à l'attention du public et lui ont mérité les plus hautes récompenses. Cette situation place M. Combaz hors concours à cette exposition.

DESSINS ET MODÈLES

Les importantes maisons de librairie de *MM. Charles Delagrave* (15, rue Soufflot); *Des Fossez et Cie* (ancienne maison Ve Morel et Cie, 13, rue Bonaparte); *Ducher et Cie* (51, rue des Écoles); *Firmin Didot* (51, rue Jacob), ont présenté une intéressante collection de leurs plus belles œuvres artistiques ayant trait à l'emploi des pierres, ainsi

que des ouvrages pratiques et des traités et manuels pour les écoles de dessin, de coupe de pierre, etc., etc.

Le jury est heureux de mentionner ces noms et de rendre ici un juste hommage aux efforts de ces grands industriels, que de plus hautes récompenses accordées précédemment placent hors concours dans cette exposition.

COLLABORATEURS

LISTE DES RÉCOMPENSES

Le Conseil d'administration de l'Union des Arts décoratifs, ayant décidé d'accorder des récompenses aux collaborateurs des exposants, nous avons l'honneur de vous soumettre la liste des noms de ces collaborateurs, dont les mérites nous ont paru dignes d'être encouragés.

Maison Varelle (sœur). — *Aptel (Charles)*, contremaître général chimiste, chercheur infatigable, a fait faire de grands progrès au polissage des granits. — Mention honorable.

Maison Lapierre. — *Corbel (Joseph)*, contremaître principal et appareilleur. A conduit dans la maison Lapierre des travaux très difficiles et très compliqués. — Mention honorable.

Maison Lapierre. — *Garot (Alexis)*, cinquante-quatre ans de service dans la maison Lapierre, a concouru aux meilleurs travaux de cette maison. — Mention honorable.

Maison Parfonry. — *Masquelier*, contremaître, a eu une grande part à l'exécution du vase exposé par M. Parfonry. — Médaille de bronze.

Maison Léger père et fils. — *Thonnet (Auguste-Alexandre)*, appareilleur très actif et très intelligent, a exécuté par lui-même une partie des produits exposés. — Mention honorable.

Maison Cohen. — *Gans (Henry)*, très habile cliveur; il a fortement contribué à établir en France l'industrie d'art du clivage et de la taille du diamant, opérations qui jusqu'alors nous faisaient tributaires de l'étranger. — Médaille d'argent.

Maison Mourgues. — *Devesly (Jules-Louis)*, praticien habile pour les pierres dures (porphyre); a notamment fait la mise au point d'une coupe en porphyre sculpté avec deux têtes de bélier, figurant à l'Exposition et très remarquée. — Mention honorable.

Maison Facchina. — *Foscato (Antoine)*, chef contremaître, chargé spécialement de la direction de l'atelier. — Mention honorable.

Maison Facchina. — *Crovato (Philippe)*, premier ouvrier, très habile; a concouru aux parements très remarqués de l'Exposition. — Mention honorable.

Maison Veuve Bourgeois. — *Larmanjat*. A découvert les procédés de la fabrication brevetés, acquis en 1864 par Mme Vve Bourgeois et est resté depuis cette époque le collaborateur de la maison, en qualité d'ingénieur directeur de l'usine, où il n'a cessé d'apporter de nombreux perfectionnements de fabrication. — Médaille de bronze.

Maison La Certaldite. — *(Paul Léopold)*, 64, rue Philippe-de-Girard, contre-

maître de la fabrication ; a collaboré pour la plus grande partie des produits présentés à l'Exposition. — Mention honorable.

Maison Journet et Cie. — *Walter (Jules)*, artiste dessinateur et modeleur, chargé de la direction artistique. Entré dans la maison en octobre 1867, a dessiné la majeure partie des œuvres exposées. — Médaille de bronze.

Maison Journet et Ce. — *Honorez (Emile)*, contremaître, chargé spécialement des travaux de marbrerie ; a monté les principales pièces de cette Exposition. — Médaille de bronze.

Maison Guyétant. — *Lemaire (Georges)*, très habile graveur, est l'auteur du buste de Corneille, d'une exécution remarquable. — Médaille d'argent.

Maison Guyétant. — *Boudin (Arsène)* est l'auteur du Chanteur napolitain et du Triomphe d'Alexandre ; ses précédents travaux lui avaient déjà valu une médaille d'argent. Le jury estime que l'exécution de ces deux pièces est digne d'une récompense. — Rappel de médaille d'argent.

Ministère des Travaux publics (Ponts et Chaussées). — *Barré (Edmond)*, appareilleur, attaché au service des recherches statistiques (Ponts et Chaussées) ; a fait preuve d'une grande habileté dans la taille et la préparation des échantillons de matériaux de construction destinés aux expériences et aux collections pour l'enseignement.— Médaille de bronze.

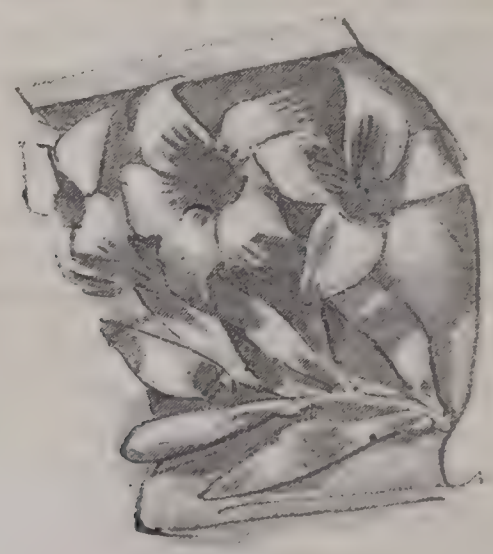
Maison Margotin. — *Deschamps*, sculpteur, 138, rue d'Assas, a donné un concours précieux à la cheminée exposée. — Mention honorable.

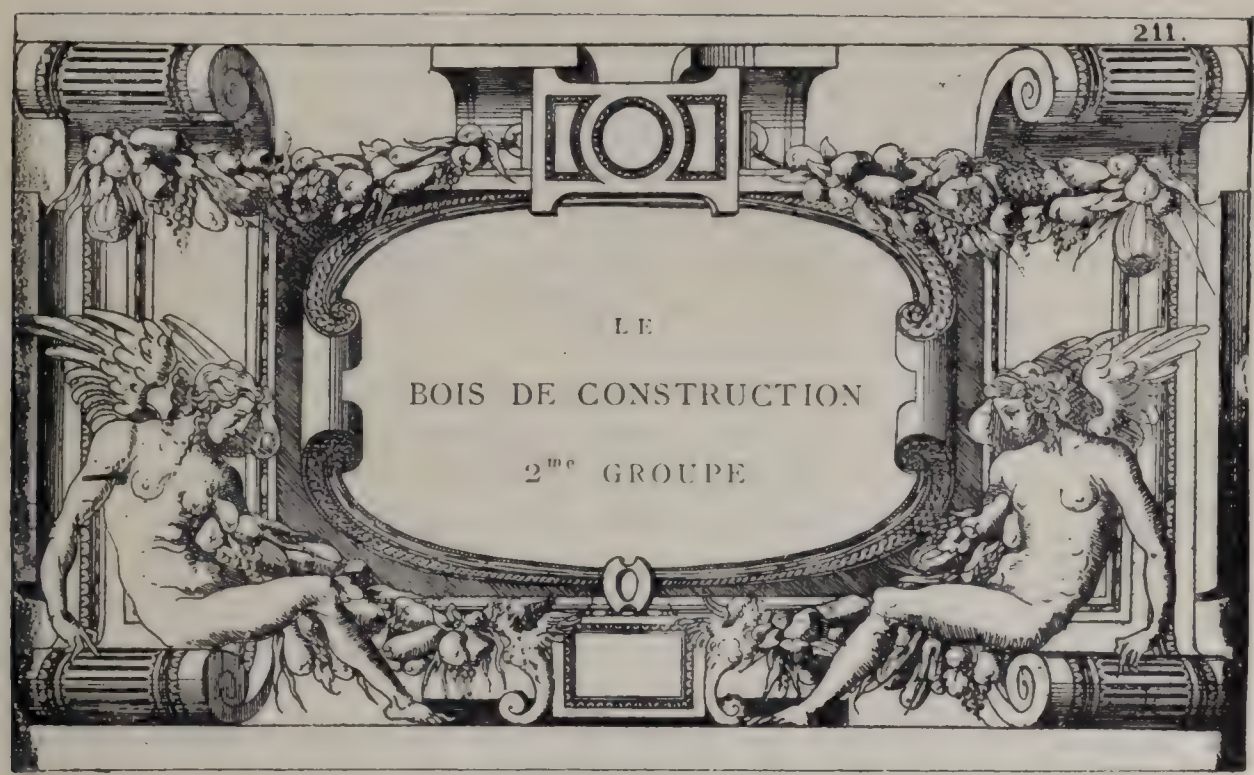
Maison Margotin. — *Viélard (Vincent)*, mouleur, 29, rue Ménilmontant, a collaboré à la cheminée exposée. — Mention honorable.

Maison David. — *Bavoux (Honoré)* et *Gauthier (Adrien)* font partie de la maison depuis plus de trente ans ; très habiles ouvriers ont pris une grande part aux travaux exposés. — Mentions honorables.

Maison Dumesnil. — *Ancelin (Pierre-Jean)*, 8, rue de Joinville, depuis quarante-quatre ans dans la maison ouvrier habile et collaborateur précieux. — Mention honorable.

Ed. Corroyer et Ouachée.





RAPPORT DE M. ED. DIDRON

Aucun groupe de l'Exposition technologique de 1884 n'a subi, au même degré que celui du bois de construction, l'influence des difficultés contre lesquelles l'Union centrale des Arts décoratifs a lutté avec tant de courage. Si, dans les autres sections, les artistes et les industriels étrangers ont fait défaut, leur concours était peut-être moins indispensable pour donner une idée complète de l'emploi varié de la matière que l'Exposition devait montrer et faire valoir.

Effectivement, on a pu regretter l'absence, au Palais de l'Industrie, des principaux types de construction, simple ou décorée, en usage dans les contrées où le bois, en très grande abondance, remplace économiquement la pierre et même la brique.

Le souvenir n'est pas effacé, il est vrai, de l'Exposition universelle de 1878, qui a mis sous nos yeux la massive puissance des habitations de la Suède et de la Norvège, établies pour résister à la violence du vent et au poids de la neige accumulée au cours des longs hivers. On n'a pas oublié les constructions vigoureuses de la Russie, l'art si intelligent des Japonais et les charmants cottages, — dont l'un était entièrement formé de bois de pitch-pin, — exposés par l'Angleterre. Il n'est pas jusqu'aux réminiscences habiles adoptées par l'architecte de la section suisse qui n'aient laissé dans notre mémoire l'impression de l'originalité pratique, propre aux larges auvents et aux toitures saillantes de l'Oberland bernois.

Le succès de la rue des Nations, au Champ-de-Mars, n'est donc pas assez éloigné de nous pour qu'il y ait eu lieu de renouveler, en 1884, un semblable effort. D'ailleurs, il ne pouvait être question d'élever, dans les limites étroites du Palais des Champs-Ely-

sées, des édifices entiers, que l'Exposition beaucoup plus française que nettement internationale de l'Union centrale ne comportait pas. Si, toutefois, des fragments variés, en grandeur d'exécution et des modèles en relief, à une échelle réduite, de constructions en bois avaient pu être réunis, le caractère technologique de l'Exposition eût donné à ces éléments d'étude une importance considérable et dont l'utilité n'est pas à démontrer. Si, enfin, à ces exemples palpables, quelques architectes étrangers avaient joint des projets ou la représentation graphique de travaux exécutés, ainsi que des relevés de monuments anciens, certes, l'enseignement eût été précieux.

La France, elle-même, se trouve insuffisamment représentée au point de vue spécial de la construction en bois. Néanmoins, grâce à l'administration des Monuments historiques et au concours dévoué de plusieurs de nos architectes, la partie rétrospective de l'Exposition a permis à ses visiteurs de comprendre les ressources merveilleuses offertes par la matière ligneuse, employée largement dans les siècles précédents. Une façade en chêne sculpté, du xve siècle, provenant de l'abbaye disparue de Saint-Amand de Rouen, se dresse, en outre, au centre de la nef du Palais et attire tous les regards sur ses panneaux ruinés.

Mais ces divers documents donnent une idée bien faible de l'art ancien. Enfin, la construction contemporaine nous manque absolument.

En résumé, le bois de construction ne se montre, en cette circonstance, qu'à l'état de matière brute ou de matière préparée seulement pour des applications qui n'intéressent pas directement l'architecture, sauf dans ses conceptions les plus intimes. Aujourd'hui, il est vrai, le fer remplace le bois, devenu rare en France, et cela suffirait à expliquer la situation particulière du deuxième groupe. Plus loin, nous signalerons certains travaux de charpenterie qui, par exception, témoignent du zèle très louable d'un trop petit nombre d'exposants.

Avant de parler des œuvres envoyées au Palais des Champs-Elysées par les industriels qui ont répondu à l'appel de l'Union centrale des Arts décoratifs, nous examinerons la magnifique exposition de la Direction des Forêts, dépendant du Ministère de l'Agriculture, dont l'organisation difficile et compliquée est due à M. Noël, inspecteur des forêts et membre du jury, assisté de MM. Maire, inspecteur, et Thil, inspecteur adjoint de la même administration. Ces fonctionnaires ont fait preuve du zèle le plus intelligent et d'un goût parfait, auxquels le rapporteur du deuxième Groupe a le devoir de rendre hommage.

I.

L'administration des Forêts de l'État a mis sous les yeux du public des échantillons des essences très nombreuses qui constituent l'une des richesses principales de notre pays. L'Algérie et les colonies françaises ajoutent une grande variété de bois à cette magnifique collection.

A ces spécimens très intéressants de la matière ligneuse la Direction des Forêts a joint quelques livres spéciaux et une série de documents administratifs. Nous nous contenterons de signaler un superbe atlas publié par le Ministère de l'Agriculture et qui, préparé pour l'Exposition universelle de 1878, y aurait figuré avec honneur, s'il avait pu être terminé assez tôt. Les cartes dont cet ouvrage est formé fournissent des rensei-

gnements complets sur le régime forestier de la France; l'une d'elles montre, au moyen de teintes brunes plus ou moins intenses, l'importance des forêts dans chaque département. Hélas ! les teintes foncées sont rares et les teintes pâles nombreuses sur cette carte sincère. Les parties blanches ont même d'assez grandes dimensions sur le plateau central, du nord de la Haute-Vienne au sud de la Corrèze, et, dans l'ouest, il en est à peu près de même pour la Bretagne et la Vendée.

Ici se présente pour nous la nécessité de consacrer quelques lignes à la question du déboisement progressif du pays.

En raison de la nature variée de son sol et de son climat, la France possède des ressources prodigieuses pour alimenter et développer sa richesse forestière. Les bois sont répartis d'une manière presque égale entre les montagnes, les collines et les plaines. Par la composition de leur flore, nos forêts satisfont à presque toutes les exigences de la consommation; entretenues avec soin, exploitées avec intelligence, elles donneraient des produits en suffisante abondance et d'une incomparable variété. Mais, ainsi que le dit M. Noël [1] : « Pourquoi faut-il que, par des exploitations successives, des défrichements inconsidérés, des pâturages abusifs, on ait ruiné tant de forêts, fait disparaître, sans les remplacer, tant de gros arbres, et entamé ainsi le capital forestier ! Trop de forêts sont soumises à des exploitations à courtes révolutions, ne pouvant donner que des bois de chauffage, un dixième à peine des produits pouvant être converti en bois de service et d'industrie. Mieux aménagés et exploités, les bois combleraient une partie du déficit constaté dans la production des bois d'œuvre, en face des besoins de la consommation, et diminueraient le tribut que nous sommes obligés de payer à l'étranger, qui nous fournit plus de la moitié de la matière ligneuse nécessaire aux mille usages de l'industrie, de l'agriculture et de la marine. »

Les défrichements insensés qui ont été effectués en France, vers la fin du dernier siècle, pendant le court espace de temps où les communes ont eu l'entière liberté de leurs actes, ont été la cause primitive et essentielle du dépérissement de notre fortune forestière. Depuis, une réglementation sage, mais trop timide, a pu atténuer le mal : elle était incapable de le guérir. Il y a un siècle, le bois avait une valeur minime; aujourd'hui, le prix en est si élevé que, après avoir été transporté à d'énormes distances, le producteur et le négociant réalisent de très gros bénéfices. La France s'est laissé déboiser avec une regrettable indifférence; elle n'a pensé ni aux besoins des chemins de fer, ni à ceux de la marine, ni à la charpente, ni aux forges, ni aux bois d'œuvre. Elle a consommé sans penser au lendemain. Les communes et les particuliers ont cherché dans les déboisements, suivis de défrichements, une augmentation de revenus, oubliant que les forêts ont une influence sur l'atmosphère et sur l'écoulement des eaux. Il a fallu les ravages causés par les inondations pour appeler l'attention du législateur sur la nécessité de reboiser et de gazonner les montagnes.

Nous occupons, parmi les États de l'Europe, le huitième rang au point de vue forestier, immédiatement après la Suisse, qui souffre du même mal que nous ; mais nous sommes bien éloignés de la moyenne, celle-ci étant de 29 o/o du territoire, et notre exploitation forestière couvrant le sixième seulement de notre sol. La situation est aggravée par ce fait que, sur 25 millions de mètres cubes de bois, le chauffage en

1. Introduction au Catalogue de l'exposition forestière, p. 7.

consomme les trois quarts. Il faudrait démontrer aux propriétaires qu'ils ont intérêt à laisser vieillir les arbres, au lieu de se hâter de les débiter pour en tirer de l'argent. Les forêts de l'Etat rapportent plus que celles des particuliers, parce qu'on y forme des bois d'œuvre dont le prix est beaucoup plus élevé.

Si l'on songe à tous les usages du bois d'œuvre, on se convaincra de l'insuffisance d'une réserve annuelle de 5 millions de mètres cubes. Il y a deux gros preneurs : la marine, dont malheureusement les besoins ne s'accroissent pas, et les chemins de fer, dont les besoins augmentent chaque jour.

Les compagnies de chemins de fer emploient surtout le chêne et le hêtre; puis viennent le pin qui, sur le réseau du Midi, entre pour les deux tiers dans la consommation totale, et enfin le sapin du Nord, dont le réseau de l'Ouest utilise une certaine quantité.

La difficulté de se procurer du bois de chêne à proximité des chemins de fer et l'épuisement des forêts ont conduit à employer, pour les traverses, soit des bois résineux, des pins principalement, soit des bois feuillus et, parmi ces derniers, à peu près exclusivement le hêtre, en raison de son abondance. Ces bois, à l'état brut, sont sans durée, les hêtres surtout. On les a, en conséquence, préparés au goudron, au chlorure de zinc, au bichlorure de mercure et au sulfate de cuivre. Les traverses préparées au sulfate de cuivre ont l'inconvénient de renfermer, en général, un excès de sel métallique qui, en contact avec l'air ou le sol humide, agit sur les crampons, plaques et autres pièces de fer; il se produit alors une réaction chimique qui corrode la fibre végétale, de sorte que les crampons n'ont plus de tenue. On ne peut donc pas dire que les moyens de remplacer le chêne aient été entièrement trouvés. Il faudrait avoir recours à des essences possédant, comme certains bois d'Amérique, des qualités égales ou supérieures à celles du chêne de France.

« D'après les évaluations les plus récentes, l'entretien annuel, en 1883, du réseau total des six grandes compagnies de chemins de fer français a comporté l'emploi de trois millions et demi de traverses; quant aux travaux neufs de construction, ils en exigeront annuellement un million et demi jusqu'en 1895, époque à laquelle l'entretien total exigera la fourniture de cinq millions de traverses chaque année. Une notable partie devra être demandée à l'étranger, en attendant que le problème de la traverse métallique soit résolue [1] ». Il y a urgence à obtenir ce résultat. « Il ne faut pas qu'il nous arrive le même malheur qu'à certaines forges pour le fer au bois, établies au milieu de forêts qui leur fournissaient le combustible en abondance et sans frais de transport. Il faut des années à la terre pour faire un arbre et quelques minutes à un fourneau de forge pour le dévorer. La forge au bois a dénudé la forêt et elle a péri dans son triomphe, car, placée désormais au milieu du désert qu'elle s'était fait, elle est morte faute d'aliment [1] ».

Les raisons qui obligent à une action vigoureuse pour obtenir le reboisement de la France sont nombreuses et de diverse nature. Non seulement il convient de diminuer les importations considérables et sans cesse croissantes des bois d'œuvre étrangers, dont

1. Introduction au Catalogue de l'exposition forestière, p. 41.

2. Jules Simon. — Introduction aux Rapports du jury international de l'Exposition universelle de 1878, p. 375.

Se reporter aux très judicieuses observations présentées sur cette question par l'illustre rapporteur général : nous en avons reproduit une partie.

les entrées ont décuplé depuis un demi-siècle et doublé depuis 1862, mais il importe de tenir compte de l'influence des forêts sur le climat et sur le régime des eaux.

L'influence générale des forêts sur le climat a été discutée avec ardeur; elle a été souvent contestée. Toutefois, il est permis d'affirmer que cette influence est certaine, au moins d'une manière locale, car des faits nombreux la démontrent. Sur certains points, les forêts augmentent les pluies et la fraîcheur de l'air; elles atténuent les écarts extrêmes de la température, détournent les orages et la grêle; elles sont, en outre, un obstacle sérieux aux vents dangereux. Il est probable que la disparition des grandes forêts a eu pour conséquence une modification importante des conditions climatériques d'une notable partie de l'Europe. Autrefois, les cyclones qui traversent l'Atlantique étaient brisés, et, en quelque sorte, émiettés par ces obstacles naturels; leur violence diminuait à mesure qu'ils pénétraient sur le continent. Pour la même raison, on peut admettre que le mistral avait moins de force, en Provence, lorsque les collines de ce beau pays étaient couvertes de bois. D'anciens documents donnent la certitude que cette richesse de végétation s'étendait sur les rochers, aujourd'hui arides et calcinés par le soleil, qui bordent la mer, près de Marseille. Il devait en être de même au-dessus de Toulon, où l'œuvre du reboisement est commencée.

« L'influence des forêts[1] sur le régime des eaux est généralement admise. En favorisant l'infiltration et en diminuant l'évaporation des eaux pluviales, elle assure l'alimentation des sources, régularise les débits des cours d'eau, atténue les crues subites et augmente la quantité d'eau pendant les sécheresses. Cette influence bienveillante des forêts est certaine lorsque les pluies deviennent torrentielles. A sa disparition doit être attribuée la fréquence, et, surtout, la très grande gravité des inondations qui, périodiquement, ruinent des pays entiers.

« Les inondations sont dues au transport extrêmement rapide d'énormes masses d'eau chargées de limon, qui se précipitent violemment dans le bassin d'un fleuve. Tous les obstacles qui diminueront la quantité d'eau et la vitesse de sa chute ainsi que l'importance du limon entraîné, en retardant le ruissellement de ces matières dans les montagnes, atténueront les effets désastreux des inondations. Pour créer ces obstacles, il faut remonter aux sources du mal, c'est-à-dire trouver les torrents à leur naissance, sur les hauts sommets, et empêcher, à la fois, l'eau de couler, de couler trop vite et de raviner le sol. Or il est constaté que les travaux de reboisement amènent ce résultat.

« Après avoir visité les montagnes de France, particulièrement les Alpes, bien des administrateurs, des économistes, des savants, des ingénieurs, des forestiers ont fait une description lamentable de ces régions désolées, où la disparition des forêts a eu pour conséquence la formation des torrents et l'écroulement des terres et des rochers. Là, faute de bois pour les premiers besoins de la vie, menacés sans cesse par les ravages des eaux, les habitants émigrent. Ceux qui restent épuisent les maigres gazons de la montagne en y jetant de nombreux et chétifs moutons. Vienne une trombe torrentielle, et les vallées inférieures subissent tous les désastres de l'inondation!

« On a constaté que les forêts créées éteignaient les torrents et que la disparition des forêts faisait renaître les torrents éteints. En 1860, une législation spéciale a été instituée. Depuis vingt-quatre ans, on se mesure avec le fléau. Des résultats locaux très caracté-

1. Nous devons les observations qui suivent à M. Noël, inspecteur des forêts et membre du jury.

ristiques furent obtenus, mais l'œuvre d'ensemble est à peine ébauchée. La loi de 1882 a donné au service forestier une force nouvelle qui lui permettrait d'accomplir sa mission à la fin de ce siècle, si des crédits suffisants lui étaient accordés.

« L'entreprise du reboisement des montagnes est complexe et exige de grands sacrifices en argent. Elle comprend l'acquisition, par l'État, de vastes étendues, la mise en défense de nombreux terrains ruinés par les moutons, la réglementation du pâturage sur d'autres points, des travaux importants de toute nature, des reboisements et des gazonnements. Enfin, on se trouve malheureusement en présence de la résistance acharnée de populations entières qui, vivant des abus du passé, s'acharnent à détruire le sol par un parcours excessif de leurs troupeaux. Les influences politiques ont leur rôle dans cette œuvre du reboisement, et l'action du service forestier est entravée sans cesse, au lieu d'être encouragée et facilitée.

« A cette question se rattache celle de la réforme pastorale, comprenant l'aménagement des pâturages et leur mise en valeur par une culture plus intensive et plus raisonnée. Les irrigations, règlements et parcages feront l'objet des études du service forestier, spécialement pastoral, qui vient d'être créé récemment. »

L'administration des forêts a également pour mission de protéger toute la région du littoral qui s'étend de la Rochelle à l'embouchure de l'Adour, contre les dangers de la marche progressive des dunes. A cet effet, par des travaux de défense préalables, consistant en obstacles rationnellement disposés, contre lesquels les vents, sous la direction intelligente de l'homme, accumulent les sables chassés du large, on parvient à opérer le boisement de la dune, ainsi façonnée et que des plantations fixent solidement. Cette œuvre magnifique permet de mettre en valeur d'immenses terrains, désormais garantis contre l'envahissement des sables mobiles. M. Carrière, inspecteur adjoint des forêts, à Royan, a envoyé à l'Exposition un plan-relief des travaux de formation de la dune littorale, qui indique les divers aspects de la dune pendant le cours de ces curieux travaux.

En résumé, il y a beaucoup d'efforts à faire, d'argent à dépenser, de travaux à exécuter, de résistances à vaincre, avant que l'œuvre d'utilité publique confiée aux soins de la direction des forêts soit menée à bonne fin. C'est une entreprise de longue haleine, qui, un peu plus tard, enrichira la France.

Une raison que, bien à tort, l'on ne fait jamais valoir en faveur du reboisement des montagnes et des terrains de plaines mal utilisés ou même incultes est l'intérêt considérable qu'il y aurait à employer, de nouveau, le bois dans la construction. On a calomnié cette matière admirable en exagérant beaucoup ses inconvénients, sans mettre en suffisante lumière ses avantages. Les chances d'incendie ne sont pas diminuées avec l'usage du fer, car il est impossible de supprimer la menuiserie, le parquetage et d'autres détails de l'architecture de nos édifices publics ou de nos habitations, qui, exigeant l'emploi de la matière ligneuse, constituent les principales causes du feu accidentel. Nos planchers en fer sont trop minces et trop sonores; il en résulte une grande gêne pour les habitants des divers étages d'une maison. La durée prolongée des parties métalliques des constructions reste encore un problème et leur solidité n'offre pas les garanties nécessaires. Le fer s'oxyde assez rapidement, et la trépidation constante que la circulation des voitures et d'autres causes lui impriment amènera, dans un délai peut-être assez court, une désagrégation des molécules qui le composent, d'ailleurs préparée déjà par l'étirage au laminoir. Enfin, la qualité très inférieure du

fer mis en œuvre aujourd'hui et son peu d'élasticité contribueront à entraîner la ruine de nos demeures beaucoup plus rapidement qu'il n'est raisonnable de le prévoir.

Le bois, produit et employé avec intelligence, rendrait, comme autrefois, des services inestimables. Ainsi que l'a fait remarquer Viollet-le-Duc [1], la France du XIIIe siècle a élevé des ouvrages de charpente dont la conservation est encore parfaite. Il est vrai que le chêne des charpentes, dans les monuments du moyen âge, paraît être d'une autre essence que celui de notre temps. Ce bois avait des qualités spéciales. Très droit et d'une épaisseur égale de la base au sommet du tronc; très élevé, quoique d'un diamètre assez faible, il présentait, en outre, l'avantage de n'avoir pas besoin d'être refendu à la scie; le cœur, n'étant pas mis à découvert, était moins sujet à se gercer; il avait peu d'aubier, son tissu était poreux, soyeux et à fil droit; on l'employait à soixante ou quatre-vingts ans, rarement à cent ans. Les charpentiers du moyen âge ne se servaient pas de bois de fort équarrissage; s'ils avaient besoin d'une grosse pièce, ils réunissaient quatre brins, évitant ainsi les torsions si fréquentes dans les pièces uniques. Les arbres, préalablement écorcés, étaient abattus ensuite et mis en chantier plusieurs années à l'avance, à l'air libre, mais abrités et tout équarris. Le bois n'était employé que bien sec et on le posait avec le plus grand soin. Afin de l'empêcher d'aspirer l'humidité de la pierre, on clouait aux extrémités de la pièce touchant à la maçonnerie une lame de plomb ou une planchette coupée de fil. On limitait le plus possible les assemblages pour ne pas affaiblir le bois et pour éloigner toute chance de pourriture. Enfin, les charpentes recevaient parfois une couche de peinture que Viollet-Le-Duc suppose être de l'ocre délayée dans de l'eau salée ou alunée; effectivement, une lessive de sel marin ou d'alun ne permet pas aux insectes de s'attacher au bois.

Pourquoi, si le reboisement du pays s'opérait sérieusement par un accord de l'État et des communes, ne se préoccuperait-on pas de choisir soigneusement les essences qui, sur un sol favorable, serviraient plus tard à donner au bois de construction les qualités qu'on n'aurait pas dû lui laisser perdre? Il y a des essences à multiplier, d'autres à acclimater dans de grandes proportions. Le nouveau monde a des trésors dont il est facile de s'emparer. La France trouverait dans son reboisement des éléments de richesse véritablement merveilleux. Et puis, l'amélioration de ses conditions climatériques augmenterait la prospérité agricole et commerciale qu'elle a perdue en partie.

***

L'École supérieure des forêts, à Nancy, et l'École professionnelle des Barres (Loiret) ont exposé une partie de leurs riches collections, ainsi que les résultats de leurs travaux habituels. A côté des curieux échantillons de bois de France et des colonies, au nombre de huit cents, de six volumes de photographies du reboisement et des herbiers envoyés par l'école de Nancy, sont placés les très nombreux objets en bois qui constituent le contingent de l'école des Barres. Boîtes aux formes et aux usages les plus variés, outils et instruments de tout genre, fonds de tonnellerie, boissellerie, selles, placages, sabots, mobilier rustique ont été réunis dans l'importante exposition de cet établissement modèle. L'école des Barres donne aux élèves gardes un enseignement assez étendu, qui les rend aptes à devenir, plus tard, d'excellents gardes généraux. De bons et loyaux

1. Dictionnaire de l'Architecture française; t. II, p. 214.

services, l'intelligence de la science forestière, que l'instruction reçue à l'école prépare et que l'expérience développe, assurent leur avenir.

Plusieurs agents et fonctionnaires de l'administration des forêts ont concouru à l'organisation de cette belle exposition. Des industriels, répondant à l'appel que leur a fait le Ministère de l'Agriculture, l'ont complétée par l'envoi de produits variés.

SALLE DE LA DIRECTION DES FORÊTS

RÉCOMPENSES ACCORDÉES AUX EXPOSANTS

Médailles d'argent :

1° M. Rousselot, inspecteur des Forêts en retraite, à Mâcon. Après MM. Noël, Maire et Thil, l'école de Nancy et l'école des Barres, il convient de signaler, au premier rang, M. Rousselot, qui a exposé sa magnifique collection de onze cents échantillons de bois français, algériens et coloniaux, de graines d'essences forestières, de gommes, résines, matières tannantes, médicinales, oléagineuses et textiles, de matières alimentaires extraites du bois et de curiosités forestières. Cette collection, formée par son propriétaire, présente un intérêt exceptionnel.

2° MM. Simonin, Cuny et Cᵉ, manufacturiers à Gérardmer (Vosges). Ces industriels ont, entre autres mérites, celui d'avoir transformé en bois d'œuvre les hêtres qui abondent autour du lac de Gérardmer et que l'on convertissait, il y a dix ans encore, en bois de chauffage. Autrefois, ce hêtre se vendait à bas prix; aujourd'hui, il a doublé de valeur. MM. Simonin, Cuny et Cᵉ ont fondé, en 1874, une usine hydraulique et à vapeur; ils emploient 210 ouvriers, conservant, d'ailleurs, les 55 à 60 montagnards qui travaillent à domicile comme avant la création de l'usine, sans le secours de la machine. L'intelligente initiative de ces industriels a introduit, dans les Vosges, la fabrication des bois de brosse; elle s'est jointe à celle des chaises, de la boissellerie et des bois de construction.

3° M. Just Dérazey, fabricant d'instruments de musique à archets. La maison Dérazey, établie à Mirecourt, a été fondée en 1815: elle est célèbre pour la qualité de ses violons.

4° M. Servant, lieutenant de louveterie, qui a exposé de nombreux produits de la louveterie et de la pelleterie, ainsi que de fort intéressantes photographies des effets du verglas dans la forêt de Compiègne.

5° M. Idrac, manufacturier à Toulouse, pour ses excellents parquets en chêne et hêtre injectés, dont la solidité ne laisse rien à désirer. Par le procédé qu'emploie M. Idrac et dont il est l'inventeur breveté, le liquide injecté pénètre dans toute l'épaisseur du bois, détruit le principe de corruption de la matière ligneuse et donne à celle-ci une coloration uniforme. Les échantillons de parquet sont exécutés avec six essences françaises: le houx, le charme et le poirier noircis, le cormier de ton amarante, le chêne et le hêtre.

6° M. Besancenot, brigadier-forestier de l'inspection d'Orléans, qui a formé et exposé un très bel herbier des bourgeons d'essences forestières, témoignant d'un goût spécial qu'il convient d'encourager.

7° M. d'Anthonay, ingénieur civil à Paris, pour les plans de la sécherie modèle de graines forestières, installée à Murat (Cantal) et appartenant au service de l'administration des forêts.

8° MM. Renaud-Damidaux, fabricants de formes pour chaussures, à Aillevillers (Haute-Saône). Importante maison occupant 70 ouvriers et produisant, par an, 300,000 paires de formes en hêtre et en charme. MM. Renaud-Damidaux viennent d'annexer à cette industrie ancienne, qui emploie plusieurs systèmes de machines brevetées, la fabrication du papier d'emballage, afin d'utiliser les copeaux et petits débris de charme dont il sera possible de tirer 1,500 kilogrammes de papier par jour, en se servant de la force motrice hydraulique, jusqu'ici perdue pendant la nuit.

9° M. Joffroy, à Saint-Dizier (Haute-Marne), fabricant de galoches et de socques mécaniques, de tamis et de traverses, ainsi que de divers produits de la distillation du bois. Industrie très intéressante.

Médailles de bronze :

1° MM. Poirot frères, fabricants d'orgues de salons, à Mirecourt (Vosges). MM. Poirot, descendants du fondateur de la maison, qui existe depuis 1806, ont exposé un orgue à manivelle, entièrement formé de bois d'érable et d'épicéa.

2° M. le marquis de l'Aigle, lieutenant de louveterie, pour son importante collection de bois de cerfs tués dans la forêt de Compiègne.

3° M. Muterse, inspecteur-adjoint des forêts, à Fréjus, qui a prêté une série considérable d'échantillons du liège et de ses produits.

4° M. Bernard neveu, à Saint-Raphaël, pour sa collection des produits du liège ;

5° M. Dufour, brigadier-forestier de l'inspection d'Orléans, dont le goût pour ses études professionnelles s'est spécialisé en créant une collection intéressante et assez complète des charbons des diverses essences de la forêt d'Orléans.

6° M. Thiébaut, industriel à Bois-de-Champs (Vosges), a exposé 200 échantillons de bondes diverses.

7 M. Luc, tourneur à Épinal, fabricant très habile de cannes torses, quilles, boules et autres menus objets.

8° M. Carrière, inspecteur adjoint à Royan ; ce fonctionnaire a exposé un plan-relief de la formation de la dune littorale et des travaux du repeuplement dans les sables.

9° M. Sardi, garde général des forêts à Digne, a présenté les plan, coupe et élévation des travaux de barrage du torrent de Saint-Pons, dans les Basses-Alpes.

Mentions honorables :

1° M. Rauch, commis à la Direction des Forêts ; s'occupe de la décoration du bois, dans son application aux petits meubles de fantaisie.

2° M. Domet, inspecteur des forêts à Lorris (Loiret) ; a exécuté le plan-relief de la forêt d'Orléans.

3° M. Massot, industriel à Perpignan ; expose des colliers de bœuf, des palonniers, des manches de fouets et de cravaches en micocoulier.

4° M. Poivre, inspecteur à Compiègne ; a prêté une série de têtes de chevreuils et de curiosités forestières.

5° MM. Cartier-Bresson fils, fabricants de bobines à Celles-sur-Plaines (Vosges); la fabrication des bobines est le complément naturel de la grande industrie du coton retors, qui est très importante chez ces manufacturiers bien connus.

6° M. Delassasseigne, inspecteur des forêts à Dax. A envoyé de nombreux produits de la résine et ses dérivés.

7° M. Cochet, à Die, pour ses placages en noyer.

Nous terminerons cette partie du Rapport, consacrée à l'exposition de la Direction des Forêts, en signalant des échantillons de diverses essences pour le pavage en bois, qui ont été envoyés par la Société anonyme ayant son siège 31, rue de Provence. Ce nouveau système de pavage est en usage depuis trop peu de temps, à Paris, pour que le jury du deuxième groupe ait cru pouvoir le récompenser. Il semble, d'ailleurs, qu'il y ait un doute à conserver, sinon, peut-être, sur la solidité du « parquetage » de nos rues et de nos boulevards, du moins sur les avantages de tout genre que l'on semble disposé à lui reconnaître. Une expérience de plusieurs années est nécessaire pour que les réserves faites perdent toute opportunité. Les voitures roulent sans grand bruit, il est vrai, et les personnes qu'elles transportent n'ont plus à souffrir du cahotement produit par les anciens pavés; mais certains inconvénients se manifestent qui n'existaient pas, jadis, au même degré. Ainsi, le pavage en bois présente une surface unie rendue glissante par la pluie et que les conséquences des hivers rigoureux rendront plus dangereuses encore pour les chevaux et les piétons. En outre, la boue, de nature complexe, formée sur la voie publique dans une ville immense, offre une résistance si considérable au balayage, lorsqu'elle s'attache au bois, qu'il est à peu près impossible, dans la pratique quotidienne, de l'enlever complètement. Et puis, le bois, poreux de sa nature, ne s'imprégnera-t-il pas de liquides malsains, produits par cette boue particulière aux grandes cités? Il n'est donc pas absolument certain que l'on sera satisfait, sous le rapport de l'hygiène, de ce moyen nouveau employé pour revêtir le sol de nos rues.

II

MACHINES A TRANCHER LE BOIS

Une des industries les plus importantes que l'Exposition de 1883 nous ait permis d'apprécier, grâce aux perfectionnements qu'elle a reçus depuis peu d'années, est, assurément, celle du tranchage du bois pour les placages employés dans l'ébénisterie, la carrosserie, l'emballage de luxe, la confection des boîtes légères de toute nature, etc. Le tranchage est d'invention assez récente; il remplace fort avantageusement le sciage à la main et le sciage mécanique. Cette industrie est brillamment représentée au Palais des Champs-Élysées par la Société française de tranchage des bois, dont M. L. Plessis, membre du jury, hors concours, est l'administrateur-directeur. Mais, avant d'examiner les produits exposés par M. Plessis, rappelons les procédés mis en usage pour obtenir des panneaux de bois de diverses épaisseurs.

Autrefois, le seul moyen de réduire en planches la matière ligneuse était de la scier à la main. Vers la fin du XVIIIe siècle, on imagina la scie mécanique, beaucoup plus rapide, qui a reçu, depuis, de grandes améliorations et se présente aujourd'hui sous des formes très variées, comme son emploi.

La scie mécanique a l'inconvénient de produire une perte de bois très appréciable. Les lames étant mues par une force considérable et brutale seraient exposées à se rompre, quand elles rencontrent des nœuds et d'autres résistances que les pièces comportent, si on ne leur donnait une épaisseur plus grande qu'aux lames de scies à bras. Cette modification entraîne une augmentation de déchet qui, en moyenne, est du cinquième pour des planches de 0,015 quand elle est du dixième avec la scie de long. Pour obtenir un placage d'un millimètre d'épaisseur, il faut réduire en sciure une quantité double de ce bois, généralement de grande valeur.

En 1834 [1], un ingénieur français nommé Picot, recherchant le moyen d'éviter la perte résultant du sciage, composa une machine à trancher, destinée à être substituée aux scies mécaniques pour placages. Son invention, très imparfaite, ne donna pas tous les résultats espérés par son auteur. Picot mourut sans avoir eu la satisfaction d'atteindre le succès. M. Cormier, concessionnaire du brevet, apporta des perfectionnements à cette machine. Mais M. Garaud en créa une autre, encore améliorée, qui fonctionna devant le public, pour la première fois, à l'Exposition universelle de 1855. Dès lors, la machine à trancher prit une certaine importance industrielle, et, bien que notre pays n'en ait pas conservé le monopole exclusif, elle est restée essentiellement française.

En réalité, la machine primitive de Picot a subi peu de changements. Ce n'est que par des dispositions mécaniques partielles mieux entendues que l'on est parvenu à lui donner le caractère pratique qui lui manquait à l'origine. Il existe actuellement, en France, une vingtaine de machines à trancher, susceptibles de produire dix millions de mètres carrés de placage. La quantité de bois en grume nécessaire s'élève à 12,000 mètres cubes; elle serait au moins double avec l'intervention de la scie, actuellement abandonnée pour ce genre de travail.

On a également imaginé une machine qui repose sur un principe différent. Au lieu d'enlever la feuille de placage suivant un plan parallèle à l'axe des fibres de l'arbre, l'inventeur eut l'idée de l'enlever concentriquement, c'est-à-dire parallèlement aux couches de végétation, de manière à obtenir une feuille de longueur indéfinie : ce procédé ne semble pas avoir reçu de nombreuses applications.

Mais si l'industrie du placage emploie annuellement 12,000 mètres cubes environ de bois précieux et commun, c'est par centaines de mille mètres cubes que des panneaux de $0^m,002$ à $0^m,015$ d'épaisseur sont devenus nécessaires à diverses industries. En conséquence, un nouveau problème se posait, celui d'obtenir cette quantité de panneaux avec des machines à trancher. Bien des tentatives furent faites sans succès; l'une d'elles eut pour auteurs, il y a une dizaine d'années, MM. Germain et Garaud, dont la pensée ingénieuse était d'appliquer la lame sans fin au tranchage. La beauté du produit ne pouvait compenser le peu de rendement d'une machine avec laquelle, d'ailleurs, la longueur de la feuille ne dépassait pas $0^m,80$.

Dans ces divers essais, le plan de coupe était rectiligne et, habituellement, perpendiculaire à l'axe des fibres. C'est une disposition vicieuse; en outre, les faibles proportions et l'insuffisante vitesse données aux machines ont été les causes principales de leur insuccès.

Pour obtenir un résultat véritablement pratique, il fallait diriger les recherches

1. Nous devons ces renseignements historiques à M. Plessis.

dans une autre voie. M. Plessis l'a compris, et il est parvenu à atteindre le but en construisant une machine très puissante, à grande vitesse et à trajectoire curviligne. Les avantages réalisés sont les suivants :

1° Une économie considérable dans la matière ligneuse et la force motrice employées, ayant pour conséquence l'abaissement du prix de revient;

2° Une parfaite régularité d'épaisseur;

3° Des surfaces assez lisses pour dispenser du rabotage.

Les machines de M. Plessis produisent, par jour, 3,000 mètres carrés de panneaux, avec une force motrice d'environ vingt chevaux, soit l'équivalent du résultat obtenu avec trente scies mécaniques, absorbant un travail moteur de cent cinquante chevaux et un déchet inutilisable de 20 pour 100 environ.

La production considérable de ces machines eût été un sérieux obstacle à leur usage courant, si on avait dû faire sécher les feuillets à l'air libre, ainsi que cela se pratique pour les panneaux sciés mécaniquement. L'inconvénient eût été d'autant plus grave que les bois sont mis en œuvre lorsqu'ils sont encore en pleine sève et qu'ils contiennent par conséquent, une grande quantité d'humidité. M. Plessis a tourné la difficulté au moyen de l'emploi de presses sécheuses d'origine américaine, analogues à celles de la stéarinerie.

Afin de donner une idée complète de l'économie de force motrice qui résulte de l'invention de M. Plessis, nous croyons utile de présenter les évaluations suivantes de cette force pour un mètre carré de panneau :

1° Avec la scie à bras, il faut 30,000 kilogrammètres en moyenne, car on doit tenir compte de l'habileté de l'ouvrier, de l'état de la scie, de l'essence du bois et de son degré de siccité;

2° Avec la scie mécanique alternative, l'emploi est de plus de 60,000 kilogrammètres, ce qui explique que l'on se serve fréquemment encore de la scie à bras;

3° La scie circulaire exige plus de 80,000 kilogrammètres; cet outil, bien qu'il soit très répandu, est peut-être le moins bon, en théorie et en pratique;

4° Avec la scie à lame sans fin, dite scie Périn, on descend à 18,000 kilogrammètres;

5° Pour la machine à trancher de M. Plessis, il suffit de 2,500 kilogrammètres, au maximum.

La Société française de tranchage des bois a deux usines à Paris et une à Lyon. Dans la seule usine de la rue du Loiret, à Paris, la Société débite 25 mètres cubes de matière ligneuse, ce qui nécessite une provision constante d'environ 2,000 mètres cubes de bois en grume. Le voisinage de la Seine facilite cet approvisionnement.

Après avoir été écorcés et tronçonnés sur une longueur de deux ou trois mètres, les arbres sont légèrement équarris au moyen de scies à rubans. Puis les bois sont transportés dans des étuves à vapeur détendue, où ils séjournent pendant un temps variable et déterminé par leur volume, leur essence et les épaisseurs à obtenir. Cette opération a pour but d'amollir les bois, afin de faciliter le tranchage. M. Plessis affirme que l'étuvage rend la matière ligneuse moins hygrométrique et moins attaquable par les vers. Les bois, étant convenablement préparés, sont conduits sur les machines à trancher, agrafés et débités à une épaisseur réglée d'avance, à raison de vingt-cinq panneaux par minute.

La machine à trancher se compose essentiellement d'un chariot porte-lame, de $4^m,50$ de longueur et du poids de 6,000 kilogrammes, coulissant horizontalement dans deux chariots libres qui le meuvent verticalement sur les glissières d'un bâti ; cette disposition permet au porte-lame de décrire une trajectoire dans le plan de son mouvement.

Lorsque la bille de bois est placée sur la table de la machine et amenée dans le plan du couteau, l'appareil est mis en marche au moyen d'un seul levier sur lequel il suffit d'exercer une légère pression. Le porte-couteau s'abaisse et s'élève successivement en décrivant une courbe inclinée de 30 degrés sur l'horizon : concave dans le moument descendant, convexe dans le mouvement ascensionnel, avec cette particularité que la descente pendant laquelle s'opère le tranchage est plus rapide que la montée. A chaque oscillation du porte-lame, un panneau se détache de la bille, qui s'avance automatiquement d'une quantité égale à celle qui vient de lui être enlevée.

Ensuite, les panneaux sont introduits dans les tiroirs des presses. La durée du séchage est d'environ une minute par millimètre d'épaisseur. Chaque feuille de bois, après cette dernière opération, est parfaitement sèche; les surfaces sont très lisses et même satinées.

L'introduction dans le commerce des panneaux tranchés en toute épaisseur a fait naître une nouvelle industrie, celle que l'on pourrait dénommer, malgré la singularité de l'expression, le cartonnage en bois. Effectivement, le bois mince, recouvert de papier ou laissé nu, se substitue dans de grandes proportions au carton. Les manufactures des tabacs emploient également les bois tranchés pour la fabrication des boîtes à cigares.

La Société française a exposé dans la nef du Palais des Champs-Élysées plusieurs billes qui ont été reconstituées par les panneaux replacés dans l'ordre où ils ont été débités. Ces troncs de peuplier ont $2^m,40$ de longueur sur $0^m,65$ de largeur dans leur plus grand diamètre. Une série de panneaux est disposée verticalement dans un châssis à rainures, afin de montrer avec netteté la gradation des épaisseurs obtenues par la machine Plessis. Ces planches ont de $0^m,001$ à $0^m,015$ millimètres sur une longueur uniforme de $2^m,03$.

***

Une mention honorable a récompensé l'ingénieuse machine inventée par M. Lebel pour le tranchage des petits panneaux employés dans la miroiterie et la passementerie. Avec cette trancheuse on peut obtenir des feuillets de $0^m,37$ c. sur $0^m,27$ c. M. Lebel est le fournisseur d'un grand nombre de passementiers de Paris et des départements. Il emploie, en moyenne, par mois, un wagon de bois de peuplier pour fabriquer les petites planches qu'il livre au commerce, et en tranche ainsi cinq mille par jour. Sa machine représente à peine la force d'un demi-cheval vapeur. Nous voilà bien loin des mastodontes effrayants construits par M. Plessis !

***

Une médaille d'argent a été décernée à M. de Laterrière, directeur de l'usine Tucker, en considération des services qu'il rend à l'industrie française par l'importation directe de certains bois d'Amérique et par l'outillage perfectionné dont il se sert et qu'il contribue à introduire chez nos fabricants.

M. de Laterrière a employé, dès 1855, les premières raboteuses mécaniques d'origine américaine. Depuis, il a vulgarisé plusieurs machines anglaises fort utiles. A l'Union centrale, ce très actif industriel a exposé une réduction de la scie pourvue de deux lames à axes mobiles, avec changements instantanés, provenant de la maison Tangye, de Birmingham ; cette scie est mise en activité par la force motrice à l'usine ; mais M. de Laterrière l'a disposée à pédale, dans le Palais, en lui conservant la vitesse nécessaire. Il a voulu ainsi indiquer au public spécial l'intérêt de la machine pour les travaux des modeleurs, bimbelotiers, éventaillistes, etc.

M. de Laterrière importe deux espèces de bois bien remarquables : le Picea-Nigra, appelé communément, sans suffisante exactitude, « Spruce » par les Américains, et le Pitch-Pin. Le Spruce noir est un arbre du Canada et des Etats du Nord de l'Union ; il a de 25 à 30 mètres de hauteur ; le diamètre du tronc atteint $0^{m},60$ c. Aux Etats-Unis on en fait les mâts et les vergues les plus estimés. Depuis vingt-neuf ans, le Spruce fournit les lames élastiques, sans nœuds, qui constituent la base du sommier Tucker. L'industrie de ce sommier si connu est organisée mécaniquement pour une production à bon marché ; elle a également facilité la fabrication de petites couchettes en bois indigènes d'un prix fort modeste. Un peu plus tard, il y a une quinzaine d'années, M. de Laterrière ayant remarqué, à Londres, de beaux meubles en pitch-pin, créa, en France, une fabrication semblable. Le pitch-pin, originaire de la Floride, de l'Alabama et de la Louisiane, est un bois contenant une énorme quantité de résine qui, dit-on, le rend inattaquable aux insectes et l'empêche de pourrir ; il s'en dégage une odeur balsamique très saine ; son degré de résistance égale celle du chêne. On affirme que son retrait est presque insensible, et que cette qualité, assez rare, permet de l'employer pour remplacer le chêne et le teck, sans que l'on soit obligé de le laisser sécher pendant plusieurs années. Le prix de ce bois, relativement à ses propriétés précieuses, est peu élevé. Mais, pour conserver au pitch-pin les avantages qui le caractérisent, il est indispensable de le prendre non gemmé, à l'état de bois gras et saturé de résine ; il serait, par conséquent, difficile à travailler, si on ne lui faisait subir le fumage forestier, surveillé avec soin, qui n'a aucune action destructive de la poix dont il est imprégné. Le fumage rend le pitch-pin très dur ; il ne fond pas la résine, et la minéralise en quelque sorte. Ainsi préparé, il est excellent pour les travaux d'ébénisterie ; avec lui, on peut éviter les pièces contre-plaquées, sans compromettre sa solidité.

M. de Laterrière importe ces bois en grosses poutres équarries. Au moyen d'un outillage mécanique complet, il les transforme en petites pièces rabotées, rainées, munies de tenons ou de mortaises, moulurées même, qu'il vend aux ébénistes à peu près finies. Tantôt les bois, seulement vernis au tampon, sont vus avec leur couleur naturelle ; tantôt ils subissent un laquage semblable à celui d'une caisse de voiture.

***

Nous ne pouvons terminer cette partie de notre étude sans signaler les excellentes meules en émeri que fabrique M. Henry pour le travail du bois. Ces meules ont été honorées d'un rappel de médaille d'argent.

Le même devoir nous incombe en ce qui concerne la scie à ruban, à table inclinable, pour les chantournements et le sciage rectiligne, de MM. Lamblin et Mercier. Cette machine-outil a reçu du jury une médaille de bronze.

CARROSSERIE

Si nous devons tenir compte, pour l'ordre de l'examen des produits exposés, de la valeur des récompenses accordées par le jury du deuxième groupe, la Carrosserie s'impose immédiatement à notre attention.

Par la perfection de ses ouvrages, M. Jeantaud, successeur d'Ehrler, a mérité, sans contestation, l'unique médaille d'or que la mise hors concours, obligatoire, de plusieurs exposants a permis d'attribuer au groupe du bois. Le jury a pensé que l'Union centrale des Arts décoratifs ne pouvait décerner la plus haute et très enviée récompense, dont elle dispose avec une très sage parcimonie, qu'à des œuvres absolument excellentes, à l'abri de toute critique. Cette perfection, difficile à rencontrer, existe dans les voitures de luxe exécutées par M. Jeantaud.

Satisfaisant au désir de l'administration de l'Union centrale, M. Jeantaud a exposé non seulement un landau et un coupé entièrement achevés, mais une calèche à huit ressorts et un carrick à deux roues, laissés en blanc, c'est-à-dire sans peinture et sans garniture. Les visiteurs ont pu ainsi étudier plus aisément le travail du bois dans la construction des voitures. Ici, aucun subterfuge n'est possible. On peut lire à livre ouvert dans cette fabrication spéciale et s'assurer de la qualité des fers et des bois, juger la bonne exécution de l'ouvrage, en même temps que l'on apprécie la beauté des formes, sans être distrait par le brillant du vernis et le chatoiement des étoffes.

Dans ces voitures, la charpente en bois de la caisse est maintenue par deux bandes en fer, placées symétriquement sur les brancards. Si l'on se rend compte de la charge de traction et des dangers de dislocation supportés par une voiture lancée à grande vitesse sur le pavé des villes, on comprendra sans effort que la confection de la caisse exige un soin extrême dans le choix des bois et l'exécution de la charpente.

Une caisse de voiture doit supporter, pendant un grand nombre d'années, les effets de la pluie, de la boue, du soleil et de la gelée, les rigueurs d'un climat humide comme celles d'un climat chaud ; néanmoins, cette construction légère, véritable travail d'ébéniste, reste saine et ne se déforme pas.

Les différentes essences de bois sont judicieusement choisies, suivant la fonction de chacune des parties constitutives d'une voiture et le travail qu'on lui impose. En ce qui concerne les pièces qui ont à supporter une grande fatigue, voici les bois employés : 1° le frêne pour les brancards, les montants et les entrées de porte ; 2° l'orme, bois sur lequel l'humidité a très peu d'action, pour les fonds ; 3° le hêtre pour les traverses intérieures, qui doivent offrir une grande résistance ; 4° l'acajou et le noyer, dont le grain est très serré, pour les panneaux. Les roues, à la fois si résistantes et si légères, sont généralement construites : le moyeu en orme tortillart, les rais en acacia, et les jantes en frêne ; mais, depuis quelques années, on emploie beaucoup le hickory d'Amérique pour les rais et pour les jantes cintrées. A poids égal, ce bois n'est pas plus résistant que l'acacia et le frêne, mais il a un avantage considérable, celui d'offrir la même force sous un volume moindre, en donnant ainsi plus de finesse et d'élégance à la roue. Insistons sur ce point. Le travail accompli par une roue peut être comparé à celui qu'elle aurait à subir si un marteau pilon de 1,000 à 1,500 kilogrammes la frappait incessamment.

La longue durée des voitures de luxe fabriquées par des carrossiers tels que M. Jeantaud est due, en grande partie, à la préservation des bois employés par la peinture qui les recouvre. Cette peinture, travail de deux mois environ, est un véritable laquage analogue à celui des Japonais, dont nous aurons, plus loin, l'occasion de parler. Aucune autre industrie européenne, dans laquelle le laquage est mis en usage, n'implique une peinture au vernis exécutée avec un semblable soin. Voici, par exemple, la série des opérations que, sous ce rapport, nécessite la caisse d'un coupé :

1° Deux couches de couleur grise préparée à la céruse et à l'essence de térébenthine ;

2° Douze couches d'apprêt à l'ocre, à la céruse et à l'huile de lin; ces couches doivent être assez épaisses pour supporter le ponçage effectué ensuite ;

3° Ponçage et mastiquage avec du mastic au vernis ;

4° Deux couches de teinte ;

5° Trois couches de vernis Flatting ;

6° Une couche de vernis fin, d'origine anglaise, comme le précédent.

Ce vernis, qui complète l'œuvre du laquage, est d'une préparation très spéciale ; sa qualité est proportionnée au temps que les gommes auront exigé pour se résoudre dans l'huile ; sa préparation est l'œuvre de plusieurs années et le prix en est fort élevé.

La peinture ainsi exécutée résiste presque indéfiniment aux intempéries ; l'extrême chaleur et l'humidité ont peu d'action sur elle. Le vernis final a seul besoin d'être renouvelé tous les deux ou trois ans.

Le coupé exposé par M. Jeantaud a des formes légèrement arrondies, beaucoup plus agréables à la vue que celles, très anguleuses, des vingt-cinq dernières années : la mode les adoptera, espérons-le.

***

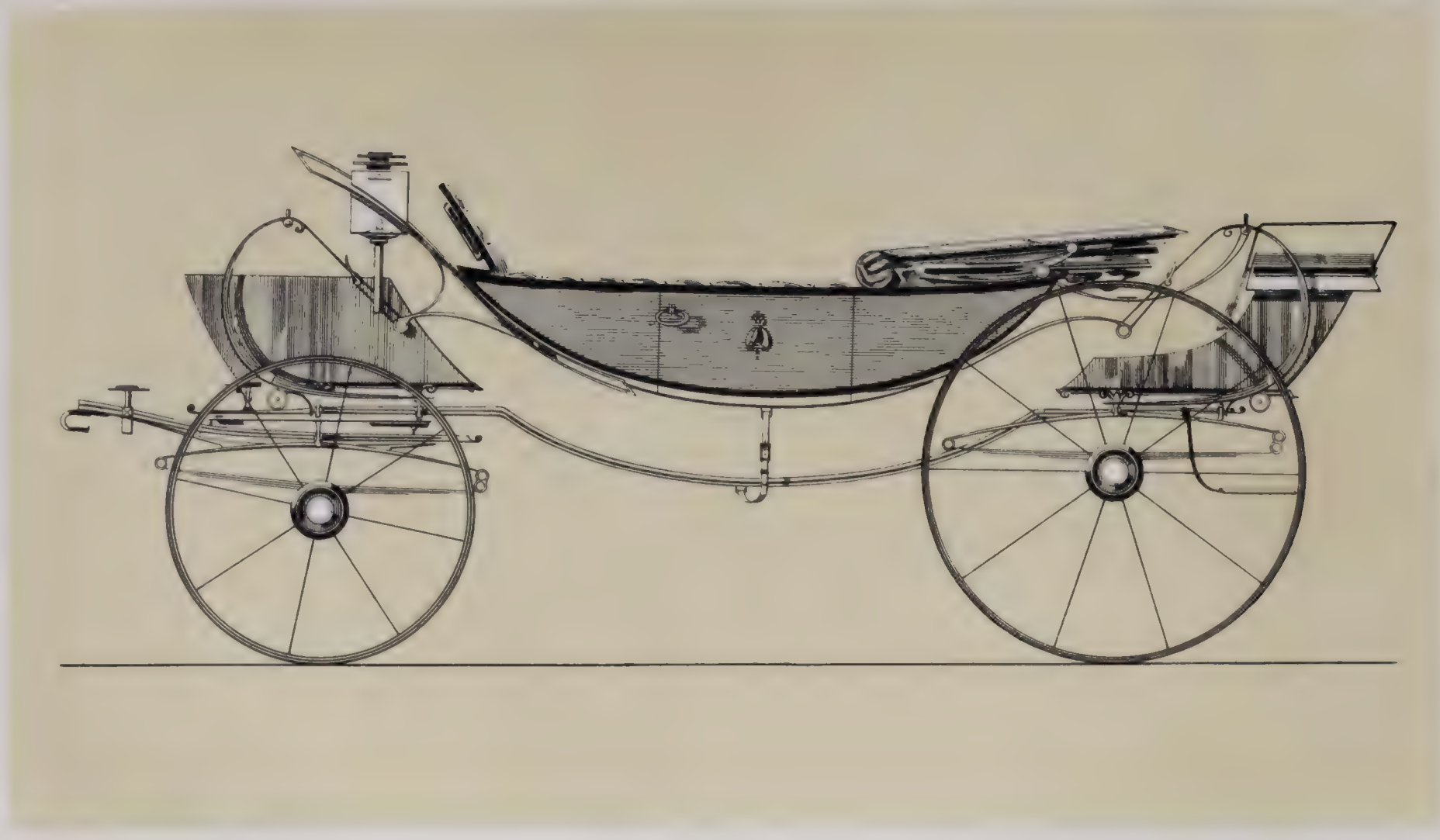
Une médaille d'argent a été décernée à un établissement considérable, la «Carrosserie industrielle», qui a pour spécialité la construction des voitures pour les services publics, l'industrie, le commerce et l'agriculture. Cette maison a exposé une sorte de camion très élégant, dont l'exécution, extraordinairement soignée, peut être comparée, sans désavantage, aux plus belles voitures anglaises affectées aux transports de marchandises. On sait que nos voisins d'outre-Manche attribuent un caractère luxueux, qui n'est pas dans les habitudes françaises, à ce genre de véhicules.

***

Deux fabricants de voitures pour enfants ont été honorés d'une médaille de bronze.

M. Mégissier a imaginé un chariot très léger, élégant et solide, dans lequel l'enfant peut, en toute sécurité, essayer ses premiers pas. Avec cet appareil, l'intéressant baby est debout ou assis, à sa volonté si fréquemment et instinctivement variable. Dès que l'enfant s'affaisse, un petit siège automatique le reçoit et il se trouve assis sans s'en douter; une roulette, placée à l'arrière et pourvue d'un frein, empêche tout mouvement de recul. Lorsqu'il se lève, pour essayer de marcher, le siège disparaît sans le secours de personne. M. Mégissier construit aussi des petites voitures enfantines, pour

CARROSSERIE (XIXe SIÈCLE)



CALÈCHE DAUMONT EXÉCUTÉE PAR M. JEANTAUD (ANCIENNE MAISON EHRLER)

(EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS, 1884)

la promenade, dont la flexibilité est très remarquable ; la forme en est excellente et l'exécution soignée.

M. Dutheil a inventé uue voiture, utile aux enfants malades, qui est assez longue pour permettre à un adulte de s'y étendre ; elle peut remplacer le brancard en usage dans le transport des blessés civils, victimes d'accidents et qui ont besoin d'être isolés du contact des porteurs. Cette voiture se démonte en deux parties ; elle est constituée, en conséquence, par un châssis rectangulaire unissant les quatre roues ; les deux roues d'arrière sont les plus grandes ; elles portent des ressorts ; les deux petites roues d'avant n'en ont pas ; la seconde partie se compose d'un panier en osier reposant sur un fond de bois, percé d'un certain nombre de trous. Ce panier est garni intérieurement d'un coussin de moleskine, plein de bon crin, sur lequel le blessé est étendu ; une capote met la tête à l'abri des intempéries et est garnie d'une glace qui permet au conducteur de surveiller les mouvements du malade ; un tablier s'ajustant à la capote et au pied de la voiture dérobe celui-ci aux regards des passants. Le panier est fixé au châssis roulant par le moyen de quatre clavettes. On peut ainsi, avec grande facilité, détacher le panier et transporter le blessé dans la chambre où il sera soigné. La voiture et le coussin sont susceptibles, sans le moindre inconvénient, d'être lavés à la lance ; l'écoulement de l'eau s'effectue par les trous percés dans le fond de bois du panier.

M. Dutheil a également inventé un appareil de sûreté pour empêcher la chute d'une roue en cas de rupture de l'essieu.

***

En terminant ce que nous avions à dire sur la carrosserie, il faut signaler :

1° Le bois d'orme tortillart, employé pour les moyeux des roues. Une médaille de bronze a été accordée à MM. Ferret et Sicot, de Port-d'Envaux (Charente-Inférieure), grands producteurs de ce bois dont les qualités spéciales sont remarquables, ainsi qu'il convient à des pièces, nécessairement très solides, qui ont pour fonction de porter les rais et de renfermer la boîte de la roue. L'orme tortillart de MM. Ferret et Sicot est tiré de l'arrondissement de Saintes, qui en possède une riche pépinière; en séchant, sa dureté, sa ténacité, sa force de résistance augmentent et, en assurant une longue durée aux moyeux, offrent des garanties exceptionnelles pour le service prolongé des roues de voitures.

2° Les brancards de rechange de M. Petit. Cet ingénieux système a été récompensé par une mention honorable.

PARQUETS

La classe des fabricants de parquets est celle qui, dans le deuxième groupe, compte le plus grand nombre d'exposants ; elle témoigne aussi d'une activité de travail et d'efforts, dans l'invention, assez exceptionnelle. On ne saurait s'en montrer surpris, le parquetage étant l'une des industries du bois qui ne peuvent périr dans les pays du Nord, où le froid ne permet pas de substituer aux produits ligneux la pierre, le ciment ou la brique pour le revêtement du sol de nos habitations.

Au premier rang des exposants de cette classe importante se place une Société belge ayant pour raison sociale la dénomination de « la Construction industrielle » et dont une succursale est établie à Paris.

Hors concours, par les récompenses antérieurement obtenues, « la Construction industrielle » a envoyé des spécimens considérables de sa fabrication au Palais des Champs-Élysées. Les visiteurs admirent beaucoup de très grands fragments de parquets d'une richesse d'ornementation peut-être excessive. Exposés verticalement, ils semblent destinés à la décoration des murs de salles fort somptueuses, et non à la fonction plus modeste qui leur est assignée. Ces parquets superbes sont exécutés en marqueterie de bois précieux et diversement colorés. Des rinceaux courent sur une sorte de damier composé de bois aux teintes pâles.

Parfois, la composition se complique de cartouches, d'arabesques, de détails empruntés aux formes architecturales, de branches feuillues et de guirlandes. L'œil est surpris en percevant ces motifs de peinture murale, attribués à la décoration du sol, et il n'est pas toujours satisfait.

L'ensemble de la mosaïque incrustée repose sur un fond à dilatation en sapin ; il paraît que sa solidité est parfaite et que le prix en est relativement peu élevé.

L'un des fragments exposés nous donne une idée complète de la magnificence du parquet établi par « la Construction industrielle » dans la salle de bal de l'hôtel habité par M. le baron Hirsch, à Paris. La composition en est due à MM. Père et Chatenay, architectes. Un autre spécimen remarquable est celui d'un parquet projeté pour l'un des grands salons du palais royal de Bruxelles. Les initiales entrelacées de Léopold II, surmontées d'une couronne, forment le centre du motif de décoration. Il est possible que les sujets respectueux du souverain belge éprouvent une certaine hésitation à fouler aux pieds le nom du roi ; mais peut-être s'y habitueront-ils !

La même Société a mis sous nos yeux un nouveau système de parquets dits « hydrofuges », dont le brevet appartient à MM. Damman et Cassard. Avec ce système, le parquet repose sur des carreaux scellés au ciment et percés de trous coniques, constituant une base solide qui reçoit, avant la pose des lames de bois, le produit hydrofuge coulé à chaud. Les frises du parquet sont rainurées en queue d'aronde à leur partie inférieure. Le produit hydrofuge pénètre dans les trous coniques du carrelage et dans les rainures du parquet. Toutes les parties de cet ensemble, ainsi rendues solidaires, sont, en quelque sorte, rivées les unes aux autres. Les inventeurs assurent que leurs parquets sont imperméables, incombustibles, et ne transmettent aucun bruit.

Un lambris en noyer sculpté, dont l'exécution est très soignée, trop précieuse même; d'autres lambris et une cheminée en chêne, qui n'ont pas toute leur ornementation prise en plein bois ; enfin, quelques échantillons de parquets à motifs géométriques fort simples, mais d'un effet excellent et que nous préférons aux somptuosités décrites plus haut, complètent l'importante exposition de « la Construction industrielle ».

***

Une médaille d'argent a été décernée à MM. Kæffer et Cie, fabricants de parquets, à Paris. Les ouvrages de ces exposants ont beaucoup d'analogie avec ceux de la Société belge ; toutefois, ils n'affectent pas, comme ces derniers, les allures d'une décoration peinte. A côté de parquets d'une conception simple et bonne, nous voyons des combinaisons géométriques fort compliquées, qui admettent des lumières et des ombres simulant des saillies sur lesquelles on doit marcher avec inquiétude. La coloration des bois est souvent trop vigoureuse dans cette ornementation, qui se détache avec quelque

dureté sur le fond de chêne clair ; on peut même lui reprocher une certaine vulgarité. MM. Kaeffer ont, d'ailleurs, mérité complètement la récompense qui leur a été accordée par l'ensemble de leurs travaux, souvent très recommandables. Ainsi le jury a remarqué une décoration formant rosace, où les difficultés d'exécution, la finesse et la diversité des coupes ne sont pas exclusives des qualités de l'effet. Une composition à entrelacs, l'œuvre la meilleure de cette exposition, est un superbe travail de marqueterie en bois coloré, avec ses filets très étroits qui accusent les lignes du dessin, son encadrement de style grec et l'harmonie charmante des tons. Ce bel ouvrage semble mieux approprié à un panneau de table qu'à un motif de parquet.

***

Une maison anglaise de création récente, dirigée par MM. William Brown, Franck et Cie, à Chester, expose des parquets en bois debout qui ont été récompensés par une médaille de bronze.

Ce système offre un certain intérêt. C'est l'application du procédé de la mosaïque, avec tous ses avantages, au revêtement en bois du sol dans les habitations. Au moyen de cubes d'environ dix-sept millimètres de côté, le fabricant peut aisément composer des motifs très variés de décoration. La matière première est prise dans les parties saines de déchets de bois durs, tels que le chêne, l'acajou, le noyer d'Amérique et d'Italie, le sycomore blanc, etc. Ce bois est d'abord séché à l'air libre, puis exposé, dans un four, à une température de 270 degrés Fahrenheit, et laissé dans un magasin, pendant un jour ou deux, avant d'être travaillé. On réunit les cubes, en les faisant adhérer les uns aux autres avec de la colle de poisson, par blocs de quinze centimètres de côté. Ces blocs sont serrés dans des cadres en fer, soumis à une sorte de pression et, quand la colle est sèche, on les scie pour obtenir une série de plaques de cinq millimètres à cinq centimètres d'épaisseur, suivant l'usage auquel on les destine. Les rectangles ainsi formés sont appliqués sur un premier parquet de sapin, comme on le fait, d'ailleurs, dans les ouvrages de marqueterie qui ont été précédemment décrits, ou sur toute autre surface plane.

Cette mosaïque en bois debout est d'un bon effet. Les motifs de décoration très simple qu'elle inspire pourront sembler préférables aux conceptions quelque peu ambitieuses des parquets de luxe en marqueterie.

***

Une médaille de bronze a été accordée à M. Émile Guérin, ingénieux constructeur de parquets non cloués, montés sur des ferrures, dont les lames s'emboîtent au moyen de languettes et de rainures. Ces parquets se posent et se démontent avec facilité. Dans les parties où, la circulation étant plus fréquente, l'usure est aussi plus rapide, les lames qui n'ont à supporter aucune fatigue peuvent être, à un moment donné, substituées à celles qui ont éprouvé quelque dommage. Cette indication semblera utile aux gens économes. Enfin, les parquets ainsi constitués se resserrent aisément, lorsque les languettes tendent à sortir des rainures. On a encore la faculté, grâce au système de M. Guérin, de démonter les parquets pour assainir les aires et laver les lames de bois, après avoir nettoyé les murs et les plafonds : ressource précieuse en temps d'épidémie, particulièrement dans les casernes, les hôpitaux et les écoles.

Il faudrait consacrer de nombreuses pages à cet exposant pour la description des variétés de parquets cloués ou non et de hourdis de divers genres qu'il a inventés ou perfectionnés, afin de satisfaire à des besoins de toute espèce ; mais le cadre de ce Rapport s'y oppose. Il nous suffira de signaler, en terminant, les travaux spéciaux exécutés dans plusieurs grands magasins de nouveautés et dans les casernes de Paris.

Une mention honorable a récompensé les efforts plus récents de M. Pelletier dans la voie indiquée par M. Guérin. M. Pelletier a montré au jury de bons parquets, à lames pourvues de languettes et de rainures, montés sur lambourdes en fer.

LAMBRIS, PORTES, CHEMINÉES, ETC.

La décoration fixe de l'habitation par la menuiserie d'art est représentée avec éclat à l'Exposition de 1884, grâce à M. Fourdinois. Notre célèbre et très habile fabricant est hors concours depuis longtemps, comme titulaire des plus hautes récompenses décernées aux Expositions universelles de Paris, et aussi en sa qualité de membre du Conseil d'administration de l'Union centrale. Toutefois, nous avons le devoir de signaler l'œuvre magnifique qui a si bien trouvé sa place au Palais de l'Industrie, et dont M. Fourdinois est l'auteur.

Cette œuvre, digne d'admiration, est la porte monumentale, en chêne et noyer poli, du pavillon envoyé par l'Union centrale à l'Exposition d'Amsterdam et réédifié pour la solennité de 1884. La composition de la porte est de M. Paul Sédille ; en voici les éléments :

Le chambranle est bordé par de fortes moulures en marbre rouge antique et un gros tore de lauriers en chêne. La frise en marqueterie est une œuvre très remarquable ; les ornements dont elle est composée ont un grand caractère décoratif et leur coloration noire, rouge et jaune, sur fond de chêne, est superbe. Au centre des panneaux sont disposés des bas-reliefs en bronze clair symbolisant la Paix et la Guerre ; ils ont été exécutés d'après les modèles de M. Allar ; une branche de laurier en palissandre, incrustée dans le chêne, les encadre de la manière la plus heureuse. Dans la partie supérieure, deux médaillons en émail, dus à M. Rousselle, représentent Minerve et Apollon ; peut-être nous permettra-t-on de dire que ces émaux, d'ailleurs très beaux, ne sont pas en parfaite harmonie avec la physionomie calme, même un peu sévère, de l'ensemble de la porte. Les tons chauds et lumineux des bronzes suffisent, avec le marbre rouge, pour jeter une note brillante sur le fond sombre du chêne et du noyer ; mais l'emploi exclusif du bois eût été préférable.

L'entablement a pour motif central un cartouche accompagné de cornes d'abondance. Sur les côtés se dressent deux chimères qui se terminent en volutes richement décorées.

Si, par les figures de M. Allar et quelques détails, cette porte magnifique rappelle vaguement l'époque de la Renaissance, dans son ensemble, comme par sa couleur et les procédés de son exécution, elle a un caractère original qui fait le plus grand honneur à ses auteurs.

***

Une médaille d'argent a récompensé le mérite très grand des ouvrages de marqueterie pour décoration intérieure, exposés par M. Mairel.

La marqueterie est un art très ancien, que, de tout temps, on paraît avoir mis en usage pour la décoration des meubles ; néanmoins le Moyen Age français lui préférait le bois massif sculpté ou, comme l'armoire conservée à la cathédrale de Bayeux et celle de la cathédrale de Noyon nous en fournissent de précieux exemples, peint sur un enduit. A cette même époque, la menuiserie de bâtiment tenait trop de la charpente pour admettre des placages. La grosse menuiserie du Moyen Age italien, dans laquelle les formes n'étaient pas en aussi parfait accord avec la structure, a plus aisément adopté la marqueterie ; il suffit de se rappeler les intéressantes stalles de la chapelle municipale de Sienne, qui datent de la fin du XIVe siècle, où une série de scenes allégoriques des articles du « Credo » sont figurées avec des incrustations de bois colorés, pour ne conserver aucun doute à cet égard. Un semblable moyen de décoration est, d'ailleurs, fort rationnel pour des surfaces planes ; il permet d'ajouter aux lambris et à certains meubles, faits de bois commun, une ornementation en bois précieux, en ivoire, en nacre et en métal qui est d'un très bon effet.

Avec des bois dont la coloration est naturelle, mêlés à d'autres bois teints artificiellement, M. Mairel a composé des motifs de décoration en style Louis XVI, incrustés sur fond d'érable blanc. Les panneaux ont deux centimètres d'épaisseur et sont préparés de telle sorte qn'ils s'ajustent sans difficulté à la menuiserie exécutée dans les conditions habituelles. Les lambris et les portes d'une salle peuvent ainsi recevoir une ornementation fastueuse et cependant d'un prix relativement peu élevé. Les rinceaux en marqueterie de M. Mairel sont bien dessinés, mais leur coloration est peut-être un peu compliquée, en raison d'un certain abus, trop généreux, des bois teints par les procédés nouveaux. Ainsi, parmi les fleurs introduites dans la partie centrale des panneaux, on remarque des roses dessinées et colorées avec une préoccupation excessive de la nature. Ces roses sont trop modelées ; il leur manque la minime dose d'archaïsme qui est indispensable en art décoratif, et le moyen artificiel de teinture, employé pour représenter les tons dégradés de la fleur, éclate aux yeux avec une évidence fâcheuse. M. Mairel a pensé que le procédé d'exécution devait être dissimulé, autant que possible, afin de donner l'illusion de la peinture, et son erreur, sous ce rapport, est manifeste. Mais les colorations, dans leur ensemble, sont tout à fait charmantes, comme le dessin, et l'habile fabricant a droit aux éloges du jury ainsi qu'aux encouragements de tous les gens de goût.

***

La décoration fixe en bois sculpté de l'habitation se présente toujours aux Expositions avec le caractère exclusif d'imitation des œuvres du passé. La source de l'invention semble complètement tarie ; nulle part on ne sent l'effort pour obtenir des formes nouvelles. Il est même assez rare de voir les fabricants rechercher les enseignements donnés par les siècles écoulés pour les approprier à nos besoins modernes. On n'est pas encore parvenu à guérir nos contemporains de la manie d'une décoration et d'un ameublement en complet désaccord avec nos idées, nos habitudes et nos vêtements. Encore la critique doit-elle se montrer indulgente, lorsque l'intérieur d'une salle est d'un style général bien déterminé, au lieu de montrer une réunion d'éléments disparates, pris dans tous les temps et dans tous les pays. Les lambris et les meubles semblent trop souvent enlevés à d'antiques demeures, d'époques différentes ; ils vivent en mauvaise harmonie avec le complément nécessaire d'objets franchement modernes que les usages actuels

nous obligent à introduire dans nos demeures. Nous nous agitons dans le rétrospectif authentique ou imité, sans avoir le souci de notre inconséquence et sans paraître conscients de la bizarrerie de notre goût. Le public riche, ou seulement aisé, accuse véritablement un certain désordre dans les idées, quand il provoque le fabricant à produire des meubles, des portes, des cheminées dans le style auquel on a donné le nom de « genre Cluny ».

L'étrangeté de ce système de reproduction a été relevée, avec plus ou moins de ménagements, dans tous les Rapports auxquels les Expositions ont donné lieu; mais nous sommes restés au même point et il est malheureusement impossible, aujourd'hui encore, de constater, sauf chez M. Fourdinois et d'autres producteurs, hélas! bien rares, une tendance à l'invention ou le désir de s'affranchir de la copie servile et souvent inintelligente des œuvres d'autrefois.

Ces réflexions nous ont été suggérées par l'examen de l'exposition, d'ailleurs très importante, de M. Drouard et de celle, non moins considérable peut-être, de M. Porte-Secrétain. M. Drouard s'est fait une spécialité des copies de meuble « genre Cluny ». En 1884, il a fait plus encore, puisqu'il nous montre deux cheminées en bois sculpté qui sont des reproductions littérales des superbes originaux en pierre appartenant au musée fondé par Du Sommerard. L'une de ces cheminées anciennes est peinte, son bandeau est orné de plusieurs personnages; elle date du XVe siècle et provient d'une maison de la ville du Mans; l'autre, du XVIe siècle, beaucoup plus somptueuse, a été enlevée à la ville de Troyes et transportée à l'hôtel Cluny en 1847. Ce sont d'admirables ouvrages de sculpture que l'on ne saurait trop étudier, le second principalement; mais il est difficile de comprendre que l'on en fasse la copie, au moyen de l'emploi d'une matière différente de celle que les artistes des XVe et XVIe siècles avaient choisie pour les exécuter. Néanmoins, le travail de M. Drouard est si soigné que la critique se trouve à demi désarmée. L'erreur de principe étant bien constatée, on ne peut s'empêcher d'admirer cette grande dépense de talent mise au service d'une cause médiocre. Le jury n'y a pas été insensible et il a décerné une médaille d'argent à M. Drouard.

M. Porte-Secrétain a exposé une belle cheminée en style de la Renaissance, accompagnée d'une porte à fronton triangulaire et de lambris en parfaite harmonie avec elle. Les qualités d'exécution de cette décoration sculptée sont fort remarquables. Nous aimons moins une autre décoration intérieure pour laquelle le même exposant s'est inspiré du XVe siècle anglais. La cheminée semble reproduite d'un ouvrage en pierre. Une autre cheminée, dans le style du XVIe siècle avancé, ornée de cariatides représentant des vieillards frileux, est un assez bon travail de sculpture. Une médaille de bronze a été accordée à M. Porte-Secrétain.

Un rappel de médaille d'argent ne pouvait être refusé à M. Goyers, de Louvain (Belgique), dont la cheminée en gothique flamand du milieu du XVe siècle est une œuvre consciencieuse de sculpture en bois. M. Goyers pense avoir fait une création originale, parce qu'il a emprunté les grandes lignes de sa composition à une peinture du temps et copié, avec exactitude, des détails de sculpture du célèbre hôtel de ville de Louvain — restauré par lui — pour les appliquer à sa cheminée. Cette qualification d'œuvre originale doit être prise, on le voit, dans un sens relatif; mais le travail de M. Goyers ayant une destination précise, nous ne saurions nous en plaindre. L'honorable sculpteur belge est un artiste très habile, bien connu à Paris, où il s'est fait remarquer dans nos

expositions par les qualités sérieuses de ses ouvrages de menuiserie décorée, qu'il exécute d'après les principes excellents du moyen âge.

En terminant ce que nous avions à dire sur l'art de la sculpture en bois, il convient de signaler le joli médaillon exposé par M. Delmas et qui a valu à son auteur une médaille de bronze. Ce petit panneau, en bois de tilleul, représente un bouquet de lilas et de roses auxquels il ne manque que la couleur pour produire une illusion complète. Si M. Delmas a voulu nous donner la preuve de son habileté en plaçant son médaillon à l'Exposition, il a certainement atteint le but, car le résultat obtenu est prodigieux ; on a peine à comprendre qu'il soit possible de fouiller le bois avec une semblable perfection ; mais si, en outre, le sculpteur a eu l'intention d'indiquer une voie à suivre pour le travail du bois, nous pensons qu'il s'est trompé. Effectivement, la sculpture ne nous paraît pas faite pour reproduire, de façon littérale et sans addition d'une certaine convention décorative, les réalités de la nature. Moins encore peut-être que dans la peinture, la vérité photographique appliquée à la sculpture suffit à constituer l'œuvre d'art. Le peintre, obligé à une interprétation qui procure aux yeux la sensation de la forme et du relief, donne à son œuvre le style qui la rend intéressante et excite le sens admiratif. La couleur intervient, à son tour, pour donner au tableau l'empreinte très personnelle du talent de l'artiste. Rien de cela ne se trouve dans le médaillon de M. Delmas. Si le bois employé eût été teint en blanc, on aurait pu croire à un moulage. En cette circonstance, l'habile sculpteur descend au rang d'un merveilleux ouvrier; son travail étonne, mais laisse froid le spectateur; celui-ci se demande si un morceau de tilleul sculpté est fait pour être mis sous verre et prendre, dans un salon, la place d'un tableau. La destination d'une pareille œuvre ne se peut comprendre, car elle ne saurait remplir utilement une fonction décorative.

Un procédé de décoration pure est celui qui est appliqué à l'ornementation des cadres de tableaux et de miroirs. Cette industrie d'art est devenue très importante. M. Régnier, hors concours comme membre du jury, la représente avec grand honneur au Palais des Champs-Élysées. Ici, nous ne nous trouvons plus en présence du bois sculpté, dont les services sont trop coûteux pour être employés à des encadrements aussi luxueux d'apparence que ceux de notre temps. Le bois, préalablement mouluré, reçoit donc une ornementation exécutée au moyen d'un mélange de diverses matières, constituant ce qu'on appelle le carton-pâte. La plasticité de cette composition se prête parfaitement à toutes les fantaisies de l'imagination du sculpteur. Un modèle peut se reproduire à l'infini, grâce à des moules en soufre et en gélatine qui le vulgarisent et permettent d'établir les cadres les plus riches à un prix peu élevé. M. Régnier, ornemaniste de talent et industriel intelligent, compose les motifs de décoration, les exécute et les répand dans la plupart des maisons de vente de Paris et des départements. Sa préoccupation constante est d'attribuer à ses ouvrages le maximum d'intérêt qu'ils comportent, en appropriant le cadre au sujet du tableau ou à l'objet encadré, quel qu'il soit. Ainsi le motif principal de l'ornementation qui entoure une marine sera la coquille, quand des roseaux et des branches de saule encadreront la scène dramatique de la mort d'Ophélie.

Cette idée du cadre symbolique, très développée par M. Régnier, est assez ancienne déjà, car le grand peintre Gallais fit exécuter, il y a une trentaine d'années, une bor-

dure magnifique formée de branches d'épines, pour son tableau de *Jeanne la Folle*. Les œuvres de M. Régnier sont faites avec goût et un soin parfait; la composition de sa pâte est remarquable et acquiert une dureté qui rend sa solidité certaine. Le même exposant emploie son talent de sculpteur à l'exécution de consoles, de jardinières, de gaines et de colonnes pour la décoration intérieure des habitations.

*
* *

Une médaille de bronze a été décernée à M. Jeandet pour des modèles d'escaliers, exécutés au dixième. Si sa profession a peu de secrets pour lui, — et il nous en a fourni la preuve, — M. Jeandet, toutefois, paraît avoir fait des études archéologiques incomplètes sur la branche d'architecture spéciale dont elle relève. Ainsi cet exposant nous montre un grand escalier, dit « à la française », en noyer apparent, qui, à lui seul, réunit trois époques distinctes ; du moins, M. Jeandet indique-t-il lui-même qu'il a mêlé les styles Louis XIII et Louis XIV, en y ajoutant des balustres de la Renaissance. Cet ouvrage gagnerait à n'être pas décoré de balustres longs et grêles qui, d'ailleurs, ne sont d'aucun temps et semblent bien fragiles ! Le défaut signalé caractérise les divers escaliers envoyés par M. Jeandet à l'Exposition. L'escalier à la française a, néanmoins, une belle allure, avec son départ et ses deux révolutions monumentales; il conviendrait à un château. Un escalier en chêne, de style Louis XIII, sans arcatures, également à double révolution et destiné à un hôtel public ou à un magasin ; un autre, de style Henri IV, construit pour un emplacement étroit et facilitant la longueur nécessaire de l'emmarchement; d'autres encore, ayant des avantages particuliers qu'il n'est pas utile de décrire, complètent le lot assez important de modèles présentés par M. Jeandet.

Une mention honorable a récompensé M. Michel pour ses rampes d'escalier. Cet industriel s'est fait une spécialité du tournage rampant et a mis sous les yeux du jury des balustres exécutés dans des conditions spéciales, où les petites difficultés du métier sont réunies et vaincues.

CHARPENTERIE

Nous l'avons dit, au début de ce travail, l'art du charpentier est peu représenté à l'Exposition. Deux praticiens, MM. André et Carrier, ont pu être examinés par le jury du Bois, quelques autres appartenant, en raison de la nature de leurs ouvrages, au cinquième groupe.

M. André est hors concours. C'est un grand constructeur de kiosques et de chalets, mais il n'en a malheureusement pas envoyé un seul spécimen au Palais de l'Industrie, où il n'a exposé qu'un abri de parc, en pitch-pin, très bien conçu et exécuté.

M. Carrier a reçu du jury une médaille de bronze pour son modèle de clocher d'hôtel de ville. Nous n'apprécierons pas à cette place un ouvrage dont il y aura lieu de parler à l'occasion des concours spéciaux.

OBJETS DIVERS EN BOIS

Quelques lignes suffiront pour décrire certains ouvrages exposés, qui n'appartiennent à aucune des catégories précédentes.

Une industrie bien parisienne et qui rend d'innombrables services par la variété

même des produits auxquels on l'applique est celle du tourneur. M. Declerck, hors concours comme membre du jury, en est un des principaux représentants. Il confectionne, au moyen du tour, une énorme quantité de menus objets en bois, en corne, en os et en ivoire; leur diversité, à l'Exposition, étonne et réjouit les yeux. Nous signalerons seulement, afin de ne pas fatiguer l'attention par une liste trop longue, les manches d'instruments de toute espèce, les balustres de sièges, les cadres moulurés de sonnettes électriques, les bobines de toute dimension et de toute forme, les maillets et les cadres de miroirs.

Un autre exposant hors concours, mais pour les médailles d'or obtenues aux Expositions, est M. Fillieux, chef d'une fabrique très considérable de boissellerie. Ici encore, nous nous trouvons en présence d'une grande variété de produits : mesures de capacité, matériel en bois des cuisines, pelles, cuillers, maillets, pilons, boîtes à sel, etc. Tout cela est extrêmement utile, fabriqué avec intelligence, mais ne peut être l'objet d'une discussion esthétique.

La même observation s'applique aux travaux de MM. Groseil, Mercier et Vincent, titulaires de mentions honorables.

M. Jules Groseil expose une échelle de sauvetage extrêmement intéressante. Cette échelle est à coulisse, comme bien d'autres; mais le perfectionnement consiste dans les crochets articulés, qui permettent d'arrêter et de maintenir la partie montante à une hauteur déterminée sans que le sauveteur, évitant, ainsi un danger, soit obligé de gravir les échelons pour fixer l'appareil.

M. Mercier, fabricant de jalousies, est l'inventeur d'un système de suspension et de tirage qui modifie complètement l'ancienne méthode à chaîne, à rubans en étoffe ou à cordes. Le système est caractérisé par l'emploi d'un ruban d'acier très mince et, accessoirement, par des rondelles montées sur le rouleau, les deux pièces en fonte de cuivre supportant la jalousie et le cliquet d'arrêt. Le ruban d'acier donne une régularité de manœuvre qui maintient la jalousie dans son double mouvement ascendant et descendant; le fonctionnement est très doux. Les rondelles empêchent le ruban de se déplacer en s'enroulant.

M. Vincent a voulu venir en aide aux personnes peu adroites qui, ouvrant ou fermant des châssis dits « à tabatière », les laissent retomber brusquement et brisent les vitres dont ils sont garnis. En adaptant aux châssis un système particulier de crémaillère, M. Vincent facilite l'arrêt et assure sa solidité. A cet effet, il suffit d'un cliquet dépendant de la corde qui s'enroule autour de la poulie.

III.

BOIS PEINT, LAQUES, VERNIS.

De tout temps, on s'est ingénié à décorer le bois commun employé à la fabrication des meubles, soit à l'aide d'incrustations de matières diverses, aux vives couleurs, toujours plus précieuses que le fond à orner, soit au moyen de la peinture. Ce dernier procédé est peut-être le plus ancien, il est d'ailleurs le plus général. En Occident, le bois peint rivalise avec le bois sculpté. Dans l'extrême Orient, ce genre de décoration

prend une forme particulière, le laque, dont l'origine est si lointaine qu'il est impossible de la déterminer.

Arrêtons-nous un instant sur l'intéressante question du laque. La belle exposition d'un célèbre collectionneur, M. Bing, et celle non moins remarquable de M. Oppeinheimer nous entraînent à l'effleurer. Les laques japonais de ces grands importateurs sont magnifiques, quoique modernes; les visiteurs du Palais de l'Industrie les ont fort admirés, avec raison, certes, car l'influence européenne a été sur eux moins considérable que sur les porcelaines et les bronzes.

Ces produits d'une civilisation délicate et raffinée révèlent, chez l'artiste japonais, un sens décoratif merveilleusement développé, une patience à toute épreuve, une fécondité d'imagination aussi rare que précieuse, et la préoccupation — dégagée de la crainte de difficultés en apparence insurmontables — d'attribuer à ses ouvrages une durée indéfinie. Ces qualités, particulières aux peuples orientaux, sont précisément celles qui manquent actuellement aux Européens, soucieux de faire vite, rapidement et à bon marché.

Dans le laquage, le support disparaît fréquemment sous la décoration qui le recouvre. On ne sait même pas toujours si l'objet, lorsqu'il est de petite dimension, est en bois ou en carton. Parfois, on se peut croire en présence d'une pièce d'orfèvrerie exquise, dans laquelle l'or fondu serait la seule matière employée. Et quels soins prodigieux apportés à la fabrication ! La solidité qui en résulte atteint les limites de l'invraisemblance. On cite, dans le catalogue officiel de la section japonaise, à l'Exposition de Philadelphie, l'exemple de laques restés pendant dix-huit mois au fond de la mer, par suite du naufrage d'un bâtiment, et qui, retirés de l'eau après ce temps si long, étaient absolument intacts. D'ailleurs, au Japon, on emploie des récipients laqués pour les alcools et les liquides chauds, et cet usage ne les détériore pas.

La période brillante de l'art du laquage a duré jusque vers la fin du XVIIIe siècle ; mais sa réputation était encore toute locale, l'exportation, assez peu importante, étant exclusivement entre les mains des Hollandais établis à Nangasaki. Depuis l'ouverture aux étrangers, en 1859, du port de Yokohama, l'extension du commerce des laques est devenue de plus en plus considérable. Il y avait longtemps dejà que la fabrication était en grande décadence et les envois effectués en Europe contribuaient encore à l'augmenter, lorsque le gouvernement japonais, voulant que cette industrie d'art fût représentée avec honneur à l'Exposition de Vienne, en 1873, s'en occupa très activement; il encouragea les ouvriers à produire de beaux laques, dont la tradition n'était pas perdue. Cette protection intelligente a porté ses fruits. Une véritable renaissance s'est produite, et aujourd'hui on exécute, au moyen de procédés variés, des ouvrages qui rivalisent avec les laques antiques.

L'art du laquage a pour base un vernis composé avec la sève extraite du Rhus vernicifera, arbre de 20 à 25 pieds de haut, qui donne également une cire estimée; son bois est jaune et rend de grands services à l'industrie. Le vernis est d'un blanc mat à sa sortie de l'arbre; exposé à l'air, il prend une teinte brune et finit par devenir noir. On l'emploie seul, à l'état naturel, ou mêlé à des substances colorantes, telles que le sulfate de fer, l'oxyde rouge de fer, le vermillon, l'indigo et la poudre de diverses pierres à aiguiser. M. Maëda, le très intelligent commissaire général du Japon à l'Exposition universelle de 1878, a publié dans la *Revue scientifique* un curieux article sur le

laque. Renonçant à donner la liste des nombreux procédés d'exécution en usage dans son pays, M. Maëda se contente de décrire douze genres de laques ordinaires et, en outre, le précieux laque d'or avec ou sans reliefs. On est étrangement surpris de la quantité d'opérations successives auxquelles donne lieu cette fabrication aussi compliquée que variée.

Nous ne pourrions, sans fatiguer l'attention, indiquer la manière dont se préparent tous les laquages d'une qualité supérieure. Voici le résumé de l'une des combinaisons qui exigent beaucoup de soins : Les interstices du bois sont bouchés avec une pâte composée de farine de froment, de sciure et de vernis brut ; puis on applique un enduit formé d'argile calciné et de vernis étendu d'eau, que l'on recouvre de plusieurs couches semblables et que l'on polit avec une pierre à repasser grossière. De nouvelles couches sont ajoutées et polies au moyen de plusieurs autres pierres à repasser successivement plus fines. Ensuite, l'objet est placé dans un coffre en bois, dont l'intérieur a été lavé à l'eau, de façon que le laque durcisse dans un endroit obscur et une atmosphère humide, ce qui donne une plus belle apparence à l'objet. Quand celui-ci est sec, on le polit encore et on étend une couche de vernis. Enfin on polit avec du charbon de bois. Pour obtenir les marbrures, on mêle le vernis avec diverses matières colorantes et un blanc d'œuf destiné à donner de la consistance au mélange que l'on frappe avec une spatule très mince. Le vernis s'attachant en partie à la spatule produit des dépressions qui sont la base des marbrures. On applique ensuite un nombre déterminé de couches de vernis, colorées diversement. On fait sécher et l'on polit avec trois sortes de pierres ; puis on expose au soleil pendant deux ou trois jours, ce qui rend la couleur vive et brillante. Finalement, on ajoute du vernis, on polit encore plusieurs fois, avec des pierres et du charbon de bois. L'opération n'est cependant pas terminée, car il est nécessaire de frotter avec un mélange d'huile et de poudre de pierre dont on imbibe un tampon de coton ; on frotte ainsi longtemps jusqu'à ce que l'objet commence à reluire. On prend alors de l'ouate imprégnée de vernis brut pour frictionner le laque ; on verse de l'huile dessus, on y jette de la corne de cerf pulvérisée et on essuie avec du papier soyeux qui donne un brillant parfait.

« Les dessins en relief s'obtiennent au moyen d'un mélange de vernis et d'oxyde rouge de fer semé, avant le durcissement, de poudre fine de charbon ; on y ajoute autant de couches de laque et d'oxyde de fer qu'il en faut pour produire le relief désiré. Les poudres d'or, d'argent, de bronze sont appliquées sur la couche finale pendant que ce vernis est encore à l'état visqueux, en sorte que ces poudres, trempées dans le vernis frais, forment une couche épaisse composée principalement de métal. Le laqueur, bien qu'il n'ait à sa disposition qu'un nombre très limité de couleurs, arrive à une grande variété de teintes, soit en graduant savamment l'épaisseur des couches, soit en employant des poudres de métaux divers, de tons nuancés, soit en incrustant dans le laque des morceaux de métal précieux, d'ivoire et de nacre purs ou colorés[1]. »

Le travail de l'ouvrier japonais est long et difficile, lorsqu'il veut obtenir un résultat parfait ; mais son œuvre exige néanmoins bien des soins et du temps, s'il se contente de produire un laquage de qualité relativement inférieure. Même alors, le vernis

1. Nous empruntons ces derniers détails à un excellent article de M. Charles Ephrussi, sur les laques japonais, publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 956.

employé est toujours remarquable par les propriétés qu'il possède. Si les opérations sont moins nombreuses et les mélanges de matières moins raffinés, le procédé de fabrication reste ingénieux et assez compliqué. Ce n'est pas sans dessein que nous avons insisté sur ce genre de décoration du bois, puisque nous devons maintenant parler des meubles dits laqués ou peints en vernis Martin qui figurent à l'Exposition de l'Union centrale. Leur parenté est assez lointaine avec les ouvrages analogues exécutés au Japon; mais ils présentent un intérêt spécial, et, par certains côtés, ils peuvent leur être comparés.

En général, le laquage des meubles européens se compose d'une peinture recouverte d'une couche de vernis : c'est l'ombre du travail chinois et japonais. L'imitation des laques véritables est ancienne. Au XVIIe siècle, le Hollandais Huygens et plusieurs industriels anglais avaient fait des essais; leur système de vernissage s'était vulgarisé en France. Mais, vers la fin du règne de Louis XIV et pendant la Régence, un peintre en voitures, Martin l'aîné, obtint des résultats très remarquables qui ont rendu son nom célèbre. Martin entreprit des travaux variés; en continuant le laquage des voitures, il décora des lambris, des frises et des plafonds, répara des meubles et des boîtes en laque d'Orient et finit par les imiter au moyen d'un procédé, inconnu avant lui, qui servit à la confection des merveilleux objets que les amateurs se disputent maintenant dans les ventes.

Voltaire glorifie, dans son épître des « Tu » et des « Vous »,

> . . . . Ces cabinets où Martin
> A surpassé l'art de la Chine.

Il reçut le titre de vernisseur du roi. Ses successeurs, dont le premier est son frère cadet, n'héritèrent pas de tout son talent; mais, comme lui, ils ont confectionné des meubles en laque noire et rouge, décorés de figures et de paysages, des objets de tout genre en aventurine, pailletés d'or, d'argent et rehaussés de nacre, des pendules vernies de couleur verte et quantité de boîtes, de tabatières recueillies aujourd'hui avec amour dans les collections publiques et privées. Martin a donné son nom au procédé qu'il a si bien perfectionné.

En notre temps, le laquage en vernis Martin jouit d'une grande faveur. Beaucoup de petits meubles de fantaisie, ainsi que les pianos de style Louis XV, reçoivent ce genre de décoration. Peut-être même en abuse-t-on, car cette peinture au vernis, fort coûteuse lorsqu'on veut obtenir de beaux résultats, est employée concurremment par des fabricants de premier ordre et par des producteurs d'ébénisterie à bon marché. Il en est ainsi de toutes les industries d'art au XIXe siècle, qui doivent donner satisfaction au goût du faux luxe et des apparences de la richesse.

On ne sait au juste en quoi consistait le vernis Martin. Du moins n'est-il pas douteux que le procédé de ce célèbre décorateur avait des qualités qui semblent manquer, en partie, à celui des spécialistes actuels. Il faut en accuser la nécessité de faire vite qui s'impose à nos fabricants contemporains; on ne leur laisse pas la liberté d'employer le temps indispensable à un travail véritablement excellent et, alors, ils diminuent le nombre utile des couches de vernis et des opérations du ponçage. En outre, le séchage au four est très inférieur au séchage naturel, à froid, car il est la cause de détériorations ultérieures, de même qu'il enlève aux colorations et au vernis un peu de leur fraîcheur et de leur éclat.

***

Au premier rang des exposants soucieux de bien faire il convient de placer un des vétérans de l'industrie parisienne, M. Viardot, hors concours comme membre du jury. La grande variété des ouvrages de fantaisie présentés par M. Viardot aux visiteurs du Palais des Champs-Elysées a eu le plus légitime succès; elle indique bien l'esprit essentiellement parisien à la recherche de la variété des formes et des applications décoratives, qui caractérise l'honorable fabricant. M. Viardot a manié, dès son enfance, le ciseau du sculpteur. En 1855, il obtenait, à vingt-cinq ans, une médaille de bronze. Un des premiers, il a étudié les ouvrages de sculpture des Chinois et des Japonais, avec la pensée, en s'inspirant de cet art étrange, de composer des meubles appropriés à nos besoins et exécutés en bonne ébénisterie. Une médaille d'argent a récompensé, en 1878, les travaux intéressants de ce laborieux industriel. Sa maison a grandi depuis cette époque; elle occupe une centaine d'ouvriers ébénistes et sculpteurs; presque tous sont ses élèves, comme, d'ailleurs, le sont aussi ses anciens contremaîtres et ses dessinateurs. Les meubles de M. Viardot sont exécutés chez lui, sous son inspiration directe, sauf certains panneaux incrustés et laqués, de provenance chinoise et japonaise.

Nous aurions dû, en parlant de la décoration fixe, en bois, signaler la cheminée, de style japonais, qui a été exposée par M. Viardot. Cet ouvrage est d'un caractère singulier pour des yeux occidentaux, mais il convient à un salon meublé entièrement, ainsi que cela est admis par la mode actuelle, dans le goût de l'extrême Orient. Exécutée en poirier peint de ton palissandre, la cheminée de M. Viardot est ornée de dragons en rondebosse, à son sommet et sur ses côtés. Une glace de forme circulaire, divisée en plusieurs compartiments, a des teintes violette, jaune et verdâtre d'un curieux effet. Parmi les meubles de cette exposition, on remarque surtout de grands cabinets aux panneaux alternativement vitrés et pleins; ces derniers sont d'origine japonaise et présentent de superbes incrustations en nacre blanche et colorée, en bois dur merveilleux et en vernis-laque figurant des feuillages et des fleurs. D'autres cabinets sont ornés de bronze et de marqueterie. Un paravent en palissandre a des sujets en bois incrusté. Des tables, dites « liseuses », en poirier, sont décorées simplement d'un trait large, accompagné de quelques méplats. Un beau meuble Louis XV est d'une extraordinaire somptuosité avec son grand sujet, peint en vernis Martin. Bref, il serait difficile de trouver, chez un autre exposant, une semblable variété dans les procédés de décoration du bois. Mais nous voudrions que, le goût un peu modifié des amateurs venant à son aide, M. Viardot ne s'attardât pas davantage à de pures réminiscences de l'art oriental et de l'art français du XVIIIe siècle. Avec un peu plus d'indépendance, le talent de cet excellent ébéniste-sculpteur entrera dans la voie qui lui est naturellement tracée.

***

Le jury a décerné une médaille d'argent à M. Alix pour ses intéressants travaux en vernis Martin et laquage de genre japonais, ainsi que pour ses meubles en marqueterie. Nous avons particulièrement remarqué des fonds d'aventurine simple, double et triple, avec taches de sanguine, — d'une réussite difficile, — qui fournissent la preuve des recherches intelligentes de cet exposant. D'autres spécimens aux tons variés, vert olive, jaune d'or, carmin et vert bronze sont d'un très bel effet. M. Alix trouve l'application de ces laques colorés, d'un aspect fort imprévu, dans l'intérieur de cabi-

nets vitrés et dans la décoration extérieure de certains meubles, où ils accompagnent des sujets peints en vernis Martin. Il emploie de l'or fin et non de la poudre de cuivre ou de bronze là où le métal est appelé à une fonction décorative ; ce procédé donne aux ouvrages de M. Alix un éclat assez rare. L'habile fabricant a compris aussi que les scènes, les fleurs et les ornements peints à l'huile sur les fonds préparés en laquage ne devaient pas ressembler à des chromolithographies découpées et vernies. Afin d'éviter cet inconvénient, parfois très évident, M. Alix laisse transparaître les ors sur certains points et imprime ainsi à ses œuvres un caractère de décoration vraie qui charme le regard. Dans une commode Louis XV, chargée d'une scène Watteau, le fond d'or a tout son éclat au centre du sujet; puis il va en s'estompant et prend une teinte de plus en plus sombre vers les extrémités, de manière que l'or moulu, qui recouvre les ornements en rocaille, reste en pleine lumière. De belles marqueteries en bois coloré ou en camaïeu sont également à signaler dans l'exposition de M. Alix.

Un rappel de médaille de bronze a été accordé à M. Brunning-Hausen et à M. Koestler.

Le premier de ces deux exposants fabrique de très jolis meubles de fantaisie, décorés, pour la plupart, en vernis Martin. Naturellement, cette spécialité, presque exclusive, au moins dans les objets présentés à l'Union centrale par M. Brunning-Hausen, a pour principe la préoccupation d'imiter uniquement le genre Louis XV et, pour conséquence, un peu de monotonie. Mais l'exécution est bonne, les sujets peints sont charmants et il n'y a que des éloges à adresser à M. Brunning-Hausen si, comme il l'affirme, son vernis Martin est fait à froid.

M. Koestler a une exposition assez variée; ses meubles sont décorés avec goût, en général. Un petit bahut, en mosaïque losangée de palissandre, sur lequel est jetée une branche fleurie en nacre, est un ouvrage intéressant. La nacre est blanche, noire et d'autres tons encore. La tige est en étain; autour d'elle s'enroule un ruban d'ivoire. Avec les moulures en bronze argenté et la tablette en marbre rose, l'harmonie d'ensemble est complète. Nous signalerons aussi un meuble de style anglais avec glace et médaillons en faïence; un autre, en bois d'acajou, a reçu, de façon très heureuse, des ornements et des filets de cuivre rouge et jaune. Que M. Koestler nous permette de lui donner le conseil de renoncer aux imitations, par des procédés trop sommaires, des meubles japonais en laque noire, avec sujets en laque d'or et ivoire.

***

Mme Germain a reçu du jury une médaille de bronze pour ses petits meubles en bois noir, incrustés de nacre. La maison qu'elle dirige est très ancienne. Il en sort tout un monde de guéridons, de jardinières, de chaises, d'écrans, de caves à liqueurs, de corbeilles et de boîtes exécutés par un procédé qui varie peu. Cette nacre blanche, irisée, chatoie extraordinairement sur le poirier noirci, mais peut-être Mme Germain la sème-t-elle d'une main trop généreuse?

***

Une médaille de bronze a été décernée à M. Aubrun pour la décoration peinte du bois imitant, avec perfection, les marbres et les bois précieux. La même récompense a

été attribuée à MM. Richet frères, qui sont d'habiles décorateurs, et à M. Romuald pour ses curieux travaux de métallisation du bois.

***

Une mention honorable a été accordée à M. Vitry, fabricant de couleurs fines en tubes. Les produits de cet exposant sont d'une qualité supérieure ; leur prix peu élevé les fait préférer, par un grand nombre d'artistes, aux couleurs portant des marques célèbres.

IV

COLLABORATEURS

Le jury a décerné les récompenses suivantes à des collaborateurs dont il a pu apprécier le mérite :

1° Une médaille d'argent à M. Gustave Mayer, très habile dessinateur industriel, attaché, depuis vingt-cinq ans, à la maison de M. Viardot, fabricant de meubles, exposant hors concours. — M. Mayer a été présenté par M. Viardot.

2° Une médaille de bronze à M. Victor Hirbec, chef d'atelier de M. Régnier, sculpteur-ornemaniste, exposant hors concours. — Présenté par M. Régnier.

CONCLUSION

Ce n'est pas pour obéir à une règle constante que nous ajoutons quelques mots au compte rendu de l'Exposition du deuxième groupe. Effectivement, nous ne pourrions, sans regret, nous dispenser de traduire une impression et de formuler un vœu. Cette impression, ressentie, en toute certitude, par la généralité des hommes préoccupés de l'avenir de l'art décoratif, est que l'on n'a pas constaté, chez les exposants de 1884, assez d'efforts sérieux pour se dégager des banalités de l'imitation des œuvres anciennes et pour sortir de l'ornière creusée par la volonté de fournir, à bas prix, un luxe mensonger. Ce vœu est qu'une nouvelle génération d'artistes industriels et d'ouvriers habiles soit formée pour le relèvement des applications variées de l'art. Il est probablement bien tard, si nous voulons que les premières manifestations de la renaissance souhaitée s'ébauchent à l'occasion de la prochaine Exposition universelle. Néanmoins, il convient de prendre les mesures nécessaires pour réveiller notre génie national. La première de ces mesures consiste à développer, plus qu'on ne l'a fait jusqu'ici, l'enseignement théorique des arts de la décoration ; la seconde, complément indispensable de la précédente, est dans la protection énergique donnée par l'État au rétablissement de l'enseignement pratique sous la forme de l'apprentissage.

Tous les chefs d'industrie le déclarent, on ne fait plus d'élèves parce que le respect du contrat intervenu entre le patron et l'apprenti a disparu. C'est cependant par l'apprentissage, réorganisé sur des bases nouvelles, au moyen d'une loi précise, que l'on contribuera puissamment à guérir nos arts décoratifs de l'anémie dont ils souffrent. L'étude de cette grave question, qui a des liens intimes avec une modification de notre système corporatif, doit être entreprise ; il est nécessaire qu'elle produise des résultats à bref délai, car il faut que nous puissions lutter victorieusement avec nos rivaux étrangers dont les progrès incessants nous inquiètent.

CONCOURS SPÉCIAUX

DU DEUXIÈME GROUPE

Les efforts de l'Union centrale pour obtenir des artistes et des industriels la création d'œuvres originales, exécutées en vue des concours spéciaux, n'ont pas donné, à l'occasion des Expositions technologiques de 1880 et de 1882, tous les résultats espérés. En 1884, ces efforts ont été à peu près stériles et l'on est en droit de s'en montrer surpris.

Faut-il attribuer la cause de cet insuccès relatif aux exigences du programme? Nous ne le pensons pas, la plupart des ouvrages qui ont mérité des prix étant ceux qui, précisément, avaient exigé des concurrents une plus grande somme de travail et une plus complète obéissance aux indications particulières données pour limiter le champ de leur action. L'importance du concours de panneau décoratif en mosaïque d'émail justifie cette assertion.

Quelles que soient les raisons à invoquer dans l'intérêt de l'explication de ce fait regrettable, il est indispensable de le constater et, en le déplorant, il convient d'exprimer le vœu que, dorénavant, les artistes et les industriels français, plus soucieux d'une renaissance de l'art décoratif, répondent avec l'empressement nécessaire à l'invitation qui leur est adressée. La présence de concurrents étrangers et l'élévation de la valeur des prix seraient probablement le meilleur stimulant à employer. Espérons que, dans l'avenir, l'Union centrale sera en mesure d'appliquer à ses concours spéciaux le remède indiqué par une triple expérience complète et décisive.

Dans le groupe du bois de construction, sept concours ont été institués et annoncés au moyen d'une publicité considérable. Deux de ces concours ont donné lieu à l'envoi d'ouvrages exécutés par quatre industriels. En voici le détail :

Concours n° 7. — CHARPENTE : Un clocher d'hôtel de ville, de huit mètres, tout compris, au-dessus du faîtage du monument (modèle au dixième de l'exécution).

Concours n° 11. — VOITURES : Voitures d'enfant (Rechercher l'élégance de la forme).

On ne saurait adresser trop d'éloges aux deux charpentiers, MM. Laureilhe et Carrier, qui ont pris part au concours n° 7. C'était témoigner d'un grand désintéressement personnel et d'une grande sympathie pour l'œuvre de l'Union centrale que d'accepter d'entreprendre ce travail difficile et sans destination probable. L'étude et l'exécution du modèle obligeaient à une sérieuse dépense de temps et d'argent. En outre, les concurrents pouvaient avoir la certitude que le public serait bien moins attiré par une œuvre de cette nature que par les ouvrages infiniment plus séduisants de la céramique et de la verrerie.

Le caractère des deux clochers d'hôtel de ville présentés au concours est très différent; mais leur mérite est égal. M. Carrier semble avoir eu pour objectif un clocher qui pût s'adapter également à l'hôtel de ville et à l'église d'une petite commune, quand M. Laureilhe s'est appliqué à la composition d'un beffroi de palais municipal pour une ville importante. Ce second concurrent a mieux compris le sens exact des conditions du programme, mais la conception de son œuvre de charpenterie offre des

complications inutiles et affecte, dans la partie supérieure, des formes peu heureuses qui lui font perdre le bénéfice de cette intelligence plus complète des intentions, trop sommairement exprimées par l'Union centrale. M. Carrier devait être mis au même rang que M. Laureilhe, en raison des qualités d'art, de métier et aussi de simplicité qui caractérisent son ouvrage. Le prix a donc été partagé entre ces deux habiles concurrents, et une plaquette honorifique en bronze a été attribuée à l'un comme à l'autre.

Deux candidats, MM. Mégissier et Dutheil, ont pris part au concours n° 11. Les voitures pour enfants qu'ils ont présentées au jury sont également d'une grande élégance de forme et bien exécutées sous tous les rapports ; leur capitonnage est moelleux et elles sont munies d'un joli parasol, très utile pour abriter, pendant les promenades d'été, la tête des charmants bébés, dont il n'est plus nécessaire de couvrir le visage avec un voile épais et qui peuvent ainsi respirer à pleins poumons l'air extérieur. Il était difficile de reconnaître à l'un de ces petits véhicules une supériorité marquée sur les autres. Toutefois, le jury, tenant compte de la flexibilité exceptionnelle et de la qualité des ressorts dans les voitures de M. Mégissier, a cru devoir donner le prix à ce fabricant et une mention honorable à M. Dutheil.

ED. DIDRON.

PORCELAINE NOUVELLE DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES (1882-1884)

518 _ Vase Saigon (1ère Grandeur) fond pourpre, composé par Mr Mérigot
609 _ Vase Blondel, fond bleu vert pâle, composé par Mr Carrier-Belleuse
393 _ Vase Saigon (2ème Grandeur) fond blanc, composé par Mr Henri Lambert

L'Exposition de l'Union Centrale 1884.

Sté Gle des Applications Photographiques

RAPPORT DE M. PAUL ARÈNE

Messieurs,

Désireux surtout de présenter un résumé fidèle des impressions que le jury a recueillies, au cours de ses visites, chez les deux cents exposants du troisième groupe, le rapporteur croit faire utilement en recommençant pour vous et avec vous, d'après l'itinéraire tracé pour l'ordre même de nos travaux, ce voyage à travers l'éblouissant pays de l'émail, où chaque jour les fées du feu trouvent quelques moyens nouveaux pour rendre éternelles, autant du moins que ce monde peut comporter d'éternité, les vives et trop fugitives couleurs dont la nature ne s'est montrée prodigue qu'au profit des oiseaux et des fleurs destinés à sitôt mourir.

La logique aurait peut-être voulu que l'on commençât par la matière première, telle que le sol la donne au potier de village, et qu'on la suivît dans ses transformations successives, d'abord simple brique ou grossière poterie, puis s'affinant peu à peu, s'ennoblissant par la recherche de la forme, s'ornant de reliefs, s'habillant d'émaux, devenant enfin objet d'art.

Mais, sachant que le programme de l'Union centrale, le but de ses expositions et de ses concours est d'introduire un maximum d'art dans les créations de l'industrie, le jury du troisième groupe a voulu s'occuper d'abord de tout ce qui revêt particulièrement un caractère artistique.

Il étudiera donc successivement :

La *porcelaine,* de toutes les argiles la plus précieuse et la plus délicate, la plus fière aussi et qui, par les difficultés même qu'elle offre à la décoration, provoque l'ambition des artistes.

La *faïence,* moins aristocratique peut-être, mais riche, vibrante, féconde en ressources, belle de sa beauté populaire.

Les *terres cuites* et les *grès*.

Les *carrelages*, les *revêtements*, les *poêles*, où, cessant de vivre de sa vie propre, à l'état d'objet d'art isolé, la céramique se fait auxiliaire de l'architecture.

Et en dernier lieu :

Les *briques*, *tuiles* et autres produits d'un intérêt simplement industriel.

LA PORCELAINE

On dirait qu'effrayée des progrès accomplis par la faïence depuis ces derniers temps, la porcelaine s'inquiète. Sa blancheur ne lui suffit plus. Elle voudrait se parer, elle aussi, d'émaux éclatants, de couleurs joyeuses. Telle une patricienne au teint pâle et mat qui envierait les joues fleuries d'une robuste paysanne.

C'est là un fait caractéristique et que nous ne pouvons passer sous silence après notre visite, d'ailleurs purement officieuse, aux travaux récents de la manufacture nationale de Sèvres qui, pour la première fois cette année, a voulu prendre part à l'Exposition des Arts décoratifs.

On sait que la porcelaine française, telle que Brongniart nous l'a léguée, exige pour sa vitrification une température fort élevée. De là cette dureté, cette transparence, qui la font comparable aux gemmes. Malheureusement, très peu de couleurs résistent sans se volatiliser à l'action d'un tel feu; et, victime de sa propre beauté, la précieuse matière en est réduite à limiter sa décoration aux ressources d'une palette des plus restreintes.

Autre *desideratum :* Son impénétrable couverte feldspathique se prête mal à l'adhérence des émaux qui ajoutent tant de charme et d'éclat à nos pâtes tendres et aux porcelaines de la Chine.

M. Lauth, entré avec décision dans la voie jadis ouverte par MM. Salvetat et ses collaborateurs, a inventé, pour parer à ce double inconvénient, une pâte nouvelle d'un caractère absolument et franchement porcellanique, très sonore, très transparente, d'une couverte non plombifère, inrayable au couteau, et qui, néanmoins, cuisant à un feu moindre que la porcelaine de Brongniart, accepte toutes les couleurs et tous les émaux auxquels celle-ci se refusait.

C'est une petite révolution qui n'a pas laissé d'éveiller quelques inquiétudes et même d'exciter quelques colères parmi les fervents de la vieille porcelaine française.

Le jury n'avait pas qualité pour prendre parti dans la querelle. Pourtant, après avoir examiné avec un vif intérêt la série si complète et si variée des pièces en porcelaine nouvelle que Sèvres expose, après avoir constaté combien les couleurs ainsi obtenues — fonds rubis, roses et violets, turquoise auparavant impossible, bleu chinois enfin emprisonné, gardant la netteté du coup de pinceau et ne fusant plus à la cuisson — se prêtent aux effets d'une décoration joyeuse et libre; après avoir admiré ces applications de pâtes, blanc sur blanc, aussi longues à exécuter jadis, avec leurs séries de séchages, que les reliefs d'or d'un laque japonais, et maintenant d'emploi si pratique et si facile, ces flammés pareils à des pierres précieuses, cette copie d'assiette chinoise émaillée qu'il est presque impossible de distinguer d'avec l'original, ces biscuits d'un ton ambré si particulièrement délicat, ces petits vases, ces aiguières, dont les détails sculptés gardent sous la couverte toute la pureté de leurs reliefs, il a paru impossible au jury de ne pas

reconnaître là une élasticité de fabrication, une souplesse de procédés, une richesse de moyens faites pour tenter et inspirer les artistes que la porcelaine classique intimidait par sa majestueuse froideur.

Nous trouvons donc méritoire et digne d'éloge cet effort, dont les résultats constituent non seulement une nouveauté, mais un progrès.

Il ne s'agit pas, d'ailleurs, comme quelques-uns ont paru le craindre, d'une guerre déclarée à la porcelaine ancienne, à la porcelaine nationale, dont les qualités intrinsèques ne sauraient être remplacées et qui est faite d'une matière trop précieuse et trop rare pour que jamais on l'abandonne. Et si nous pouvions redouter un tel sacrilège, sans compter Sèvres, qui entend bien (son exposition de porcelaine dure le prouve) ne pas renoncer à une fabrication qui fit sa gloire, les expositions particulières des Deck, des Haviland, des Redon, des Guérin, des Hache suffiraient de reste à nous rassurer.

Parmi les hors concours, il faut distinguer d'abord :

M. Hache, un classique dans le sens hautement français du mot, amoureux de sa fine et précieuse matière comme un sculpteur de son pur Paros, et qui veut que la porcelaine soit belle de sa beauté propre, sans qu'on puisse soupçonner la couleur toujours discrète et distribuée avec goût, l'or courant autour de ses assiettes et de ses plats en fines bordures gravées et filigranées, de déguiser la lourdeur d'une forme ou de dissimuler un défaut.

M. Hache expose de beaux vases turquoise, des tasses d'après les modèles de Sèvres, et, entre autres créations nouvelles, un service à gros godrons d'apparence somptueusement étoffée, bien fait pour s'harmoniser avec le confort d'une salle à manger moderne.

M. Redon, pour sa série de grands plats oblongs, très remarquable à cause des difficultés de fabrication qu'il a dû vaincre, ses couleurs de grand feu, ses jeux de fonds delicatement traités, ses pâtes d'application manquant peut-être un peu de transparence, ses biscuits égayés d'émail, et une nymphe dansante sur semis d'or, qui montre que le souci de la matière ne fait point ici oublier les préoccupations d'art.

M. Haviland, que nous retrouverons aux grès et à la faïence, après avoir admiré ses beaux spécimens de porcelaine dure flambée, ses soupières en porcelaine blanche de forme très originale, et un service — fleurs et oiseaux — de Bracquemont, remarquable par une interprétation particulièrement décorative de la nature.

Ginori, également porcelainier et faïencier, chez qui les amoureux du néo-grec trouveront à louer un service pompéien avec petits sujets dans le ton des fresques antiques, mais dont certains grands vases, où beaucoup d'or se relève en bosse, ont paru d'un goût qui retarde un peu.

Et le vieux maître Théodore Deck, aussi intelligemment novateur dans la porcelaine que dans la faïence, avec sa collection de flammés comparables, pour l'éclat et la richesse, aux plus beaux flammés chinois, ses pâtes appliquées sur émail cru, puis émaillées et cuites à un seul grand feu, et surtout sa façon hardie, originale de comprendre et de traiter la matière porcellanique pour lui donner un caractère heureusement imprévu de solidité bien portante. C'est un charme, après tant de frêles et délicates merveilles, que de manier ces pièces d'une rassurante épaisseur, dont les contours et les reliefs ont, sous leur couverte de clair céladon, quelque chose de l'onctueuse douceur des objets en jade. Il y a là une coupe au fond de laquelle, sous un frisson

d'eau sommairement et spirituellement indiqué, nage certain poisson bleu qui, par son ingénieux réalisme, la perfection du rendu sans mélange de trompe-l'œil, ravirait le plus raffiné des Japonais et même le plus difficile des japonistes.

Avant de quitter les hors concours, la céramique doit un tribut d'éloges et, pourquoi ne pas dire le mot? de remerciement à M. Rousseau, dont le goût et l'initiative exercent, en tout ce qui concerne les arts du feu, une influence considérable. A la fois intermédiaire et créateur, inspirant des décorations, cherchant et trouvant des modèles, éclairant les artistes sur ce que demande le public, habituant, poussant le public à accepter l'art par doses de plus en plus fortes, M. Rousseau n'aura pas peu contribué au mariage si nécessaire et si pressant de l'art avec l'industrie.

Médailles d'or. — Le jury, par suite d'une disposition libérale qui l'autorisait à récompenser les groupes d'exposants en bloc, puis en particulier les exposants dont se composent ces groupes, a pu accorder à la fois une médaille d'or à la *Chambre syndicale des fabricants du Limousin* et à M. Guérin, qui fait partie de cette collectivité.

Non pas que l'exposition de notre grand centre porcelainier ait été ce qu'elle aurait pu être. D'après les explications qui nous ont été données, sur trente fabricants, vingt-huit font partie de la Chambre, mais sur ces vingt-huit, douze seulement ont exposé, les autres s'étant abstenus, soit parce qu'ils n'étaient pas prêts, soit encore pour ne pas livrer leurs formes à la curiosité intéressée d'imitateurs aussi pressés que peu scrupuleux. Ces abstentions fâcheuses n'ont pas peu contribué naturellement à rendre la manifestation incomplète. D'autre part, faute d'un règlement bien établi, par crainte aussi de décourager certaines catégories de fabricants d'objets courants et d'exportation, les organisateurs auraient été entraînés à subir le mélange de nombre d'objets d'ordre inférieur et d'un caractère nettement antiartistique.

Sans se laisser convaincre par ce genre de considérations, sur lequel nous aurons, d'ailleurs, à revenir, le jury ayant constaté, en dehors de la probité générale de fabrication, quelques louables efforts individuels dans la voie du décor, et craignant d'être injuste par excès de justice, a cru devoir accorder une médaille d'or aux exposants limousins pour la qualité, maintenue hors de pair, de leur porcelaine blanche.

A côté de ses porcelaines blanches d'un mérite universellement apprécié, M. Guérin expose des plats décoratifs, une fontaine d'appartement, remarquables par la nouveauté élégante des formes et par la beauté des couleurs. Ses tasses, potiches et grandes coupes au feu de four sous émail, d'un aspect très clair, rappelant la gaieté des porcelaines chinoises, constatent les progrès réalisés dans cette voie et dont les premiers essais avaient été signalés par M. de Luynes dans son rapport sur l'Exposition de 1878.

Ces progrès sont dus, en partie, aux recherches individuelles de M. Peyrusson, à qui également une médaille d'or a été décernée.

Depuis huit ans, dans son laboratoire de pharmacien, à Limoges, M. Peyrusson, savant doublé d'un artiste, met ses creusets et son goût au service de l'industrie.

Préoccupé du même desideratum que les inventeurs de la porcelaine nouvelle, M. Peyrusson veut, sans pourtant en modifier la pâte, enrichir et varier la gamme un peu triste dans laquelle notre porcelaine ancienne se tenait.

En attendant la solution complète du problème, M. Peyrusson arrive avec de notables résultats au point de vue de la décoration au feu de four. La décoration au feu

de four a cet avantage de participer à toutes les qualités de la matière elle-même; mais ce procédé présente dans l'application de graves inconvénients : il est chanceux en diable, puisqu'on est obligé d'opérer sur de la porcelaine dégourdie, fragile par conséquent, et mêlant ses propres risques au risque de la couleur; il est réfractaire à l'artiste à cause de la porosité même de la matière sur laquelle le pinceau s'exerce; en outre, et pour le même motif, il se prête mal aux moyens mécaniques d'impression et de décalque. M. Peyrusson, au contraire, opère d'abord sur la porcelaine cuite, puis il recuit au feu de four — non pas au feu de moufle — sa pièce une fois décorée, se rapprochant ainsi le plus possible d'une parfaite incorporation. L'effet décoratif obtenu est vibrant, joyeux à l'œil, d'un éclat qu'augmente et fait valoir la transparence des fonds glacés déjà sur lesquels les couleurs sont posées. On peut signaler en ce genre deux lampes agatisées qui sont des spécimens remarquables de tout point.

M. Peyrusson a essayé aussi l'application sur porcelaine française des émaux translucides qui sont employés en Orient, émaux dont il a complété la gamme et régularisé l'emploi.

Sans nier qu'il y ait là un pas en avant, et même après le parti remarquable que M. Guérin et d'autres fabricants ont su en tirer, on pourrait désirer à ces émaux, généralement appliqués par couches timides et minces, un peu plus de transparence et de dureté. Ils rappellent trop encore les tentatives analogues qu'on faisait sur porcelaine de Chine, à Delft, vers 1721.

Médailles d'argent. — A M. Delinières, qui expose un service de table d'une touche irréprochable. Pâte fine et blanche, sans un défaut, où passe la lumière doucement tamisée.

A M. Lazerat, qui n'a fourni que des faïences, bien que porcelainier important. Ses modèles méritent nos éloges par la variété des formes. — Argiles dans le ton des terres d'Oiron, vases et plats d'un bel émail.

A MM. Bernard et Breuil, artistes aimant l'étrangeté et dont le goût ne s'affirme pas toujours heureusement. On ne peut approuver leurs assiettes triangulaires et leurs pots à eau carrés.

A M. Raymond Laporte, dont les formes nouvelles sont charmantes sans bizarrerie. A côté de tasses d'un très pur modèle, nous remarquons, du même, de jolis biscuits d'une teinte agréable, entre autres un vase orné d'oiseaux, modelé par Comolera.

Parmi les lauréats ayant remporté des médailles d'or, M. Ernie est, certes, un de ceux dont on constate le plus la touche personnelle, très louable au point de vue de l'art. Ses vases et ses plats au feu de moufle sont d'une brillante glaçure. Citons en passant ses chiffres et décorations héraldiques.

M. Martin a exposé des objets d'une richesse éblouissante. — Son *cabaret* gravé à l'acide et doré est une pièce d'orfèvrerie plutôt que de céramique. On n'y peut distinguer l'art du véritable porcelainier, mais quel éblouissement ! — Le contraste est assez violent avec M. Millet, que je me permets de placer ici, bien que son œuvre principale consiste en faïences dont les modèles n'ont rien de bien neuf ou de bien ingénieux. M. Millet a une belle série de flammés qu'il obtint un des premiers, vers 1880, en même temps que Deck, quelques craquelés superbes et des bleus turquoise en porcelaine dure ressemblant beaucoup aux bleus chinois.

Plus loin, M. Quinter nous montre un vase d'un jaune admirable, belle couleur de grand feu. M. Quinter fabrique ses modèles et fait des pâtes lui-même. Ses biscuits, largement traités, n'ont rien de la mièvrerie qui semble l'apanage du genre. Voici maintenant les fleurs de porcelaine pétries comme le satin est fripé par la main agile des fleuristes. M. Dartout nous donne des lilas, si légers qu'on croirait les avoir cueillis sur la branche, et M. Boussard des roses thé et des œillets dont on pourrait composer un vivant bouquet.

Médailles de bronze. — A M. Bac-Périgolt, pour de bons modèles courants, bien que sa cuvette rose avec un paysage et des chasseurs au fond soit d'un goût condamnable.

Et à MM. Coiffe-Touron et Simon, ainsi qu'à M. Delhoume pour leurs services de table agréablement décorés.

A MM. Delote et Tarneaud, malgré leurs produits d'un goût exotique, évidemment faits en vue de l'exportation.

A M. Caille, qui, sans rien de neuf ou d'original, réédite le vieux Sèvres pâte tendre.

Enfin à M. Walhis, dont les pièces, d'un luxe éblouissant mais un peu criard, tiennent plus de la peinture que de la céramique. Les objets de M. Walhis à peine passés au feu, d'aspect vitreux, ne gardent presque plus rien du charme de la porcelaine.

Mentions honorables à MM. Touze, Marty et Theillaud, dont les produits de bonne porcelaine commune feront certainement les délices des salles à manger bourgeoises.

Et à M. Alix, qui, pour en incruster ses meubles d'art, modèle lui-même des médaillons en relief blanc sur fond bleu, genre Wedgwood.

Le jury a dû laisser en dehors de son examen un certain nombre de produits industriels ne tenant que de fort loin ou même pas du tout à la céramique, ainsi que les marchands purement marchands.

Il s'est arrêté avec un intérêt mêlé de quelque colère devant les expositions de M. Fischer fils, de Tata (Hongrie), qui, très habilement et trop servilement — pour la plus grande joie des amateurs de bibelots problématiques — copie le vieux Sèvres et le vieux Saxe; et de MM. Lebourg et Saison, inventeurs d'une matière qu'ils peuvent décorer d'émaux comme les Chinois. Avec cette richesse de procédés, une fabrication aussi curieuse, MM. Lebourg et Saison devraient ne pas se contenter de faire du faux chinois et du faux japonais, mais au contraire s'originaliser, sortir de la contrefaçon, et, dans tous les cas, signer leurs pièces.

PEINTURE SUR PORCELAINE

Médaille d'or. — M. Taxile Doat. — Parmi les artistes qui, sans être porcelainiers, emploient leur talent à la décoration de la porcelaine, nul ne méritait mieux une haute récompense. M. Taxile Doat est un des plus brillants collaborateurs de la manufacture de Sèvres, et certes il n'aurait pas eu besoin d'une exposition particulière pour affirmer son originalité. Ses petits cadres en pâte appliquée, représentant des rondes d'enfants et d'amours ou des allégories d'un parisianisme ingénieusement idyllique, se distinguent

aussi bien par le charme de l'invention que par la maîtrise du rendu, et, grâce à la souplesse du dessin, à la finesse du modelé, au jeu délicat des épaisseurs et des transparences, peuvent rivaliser avec les plus précieux camées.

Médaille d'argent. — M. Louis Solon, après avoir longtemps tenu un rang distingué à la même manufacture de Sèvres, où se fit son éducation artistique, transporta voici quelques années à Stoke-on-Trent, pour l'adapter aux porcelaines anglaises, le mode de décoration en pâte sur pâte. L'artiste, en changeant de matière, n'a-t-il pas su transformer parallèlement son faire et modifier son procédé? Ou bien, à traverser le détroit, aurait-il laissé, comme tant d'autres, un peu de la grâce française en route? Quel que soit le motif, les plaques que M. Solon expose ont paru d'un goût un peu alourdi. Ces figures drapées à la grecque, avec leurs fonds bleus, leurs fonds bruns que la lumière ne pénètre point, ont quelque chose de l'opacité d'un Wedgwood que l'on aurait mis sous émail.

Médaille de bronze. — Accordée à Mlle Hortense Richard pour ses miniatures sur porcelaine, comprises assez décorativement et traitées sans toutes les mièvreries de pointillage auxquelles trop souvent ce genre sacrifie.

GRÈS

Entre la porcelaine et la faïence, dans une parenthèse trop courte, hélas! permettez-moi d'abandonner un instant l'ordre de nos travaux pour vous parler d'une matière que sa couleur, la rusticité de son grain sembleraient rapprocher de la faïence, et que son haut degré de vitrification fait parente de la porcelaine.

C'est du grès qu'il s'agit.

Sans nous arrêter à l'exposition de *M. Becker*, simple dépositaire d'ailleurs, où nous ne trouverions guère que des reproductions surmoulées de vieux grès flamands, saluons d'abord les magnifiques produits de *Doulton*, et admirons, depuis les grands balustres brodés d'enroulements et de perles d'émail jusqu'aux plus petits objets d'étagère, cette diversité de moyens, — gaufrages, engobes superposés, effets contrastés du brillant et du mat, enlevage au couteau, pâtes incrustées et repolies à la meule — qui viennent ajouter leur appoint artistique à la variété des formes. Il y a là un bel exemple d'activité, fait pour inquiéter notre patriotisme. Car ce n'est pas une consolation suffisante de constater, dans certaines pièces, que la raideur anglaise parfois s'est assouplie sous l'heureuse influence du goût français.

Seul, M. Haviland a su chez nous conquérir et soumettre à l'art le grès rebelle.

Ses grands vases, ses jardinières, d'un ton harmonieux et sévère, avec figures en bas-relief que relèvent discrètement quelques touches d'émail et d'or, sont des pièces de premier ordre, aussi parfaites comme fabrication qu'intéressantes et nouvelles au point de vue esthétique.

Médaille de bronze. — Une médaille de bronze a été décernée à M. le marquis d'Espeuilles, dont les grès d'usage et émaillés, assez fins quoique sans prétention artistique, montrent ce que, en France, les industries d'art pourraient faire d'une telle matière, le jour où, selon le souhait souvent exprimé et que le jury enregistre, on aura.

grâce à une interprétation plus intelligente des tarifs douaniers, cessé de créer aux importateurs étrangers un privilège qui rend à nos fabricants toute concurrence impossible.

FAÏENCE

L'autre jour, au sortir de sa conférence sur les origines de notre céramique nationale, M. Henri Du Cleuziou, un érudit qui est aussi quelque peu poète, nous montrait dans les salles de l'Exposition rétrospective, de précieux spécimens de poteries gallo-romaines; et comparant avec les lourdes terres latines, décorées au poncif, moulées et non pas modelées, ces légers vases à l'ornement curieusement trouvé à bout d'outil, autour desquels s'enroulent dans une libre et savoureuse fantaisie les fleurettes de nos bois et les plantes d'eau de nos étangs et de nos rivières, il s'écriait : « La patrie gauloise eut toujours d'admirables et très artistes potiers. »

Le mot reste vrai de toutes les époques, et non seulement pour les objets d'usage commun ou les pièces de décoration mobilière, mais encore pour la céramique architecturale. Double tradition qu'établissent, non seulement à partir de la Renaissance les rustiques figulines de Palissy, les inventions délicates du mystérieux ouvrier d'Oiron et tant de fragiles chefs-d'œuvre d'un goût si fin, d'une fabrication si variée, si abondamment imaginative, éclos par milliers aux deux derniers siècles, du nord au midi de la France, à Rouen, à Nevers, à Marseille, à Moustier; mais encore, les grottes d'émail qui, sous les Médicis, ornaient les jardins des Tuileries, les azulejos du petit château de Madrid, les carreaux bizarrement armoriés dont le moyen âge pavait ses salles de garde et ses chapelles, les épis dont il couronnait ses faîtages, et les revêtements dont il enrichissait ses façades, comme dans cette délicieuse maison gothique de Beauvais, d'un cachet si national, avec son heureuse combinaison d'une armature en bois et de plaques en terre vernissée.

Cette double tradition, nous l'avons reprise; et si nos plats, nos vases, nos aiguières contribuent ainsi qu'autrefois à faire la richesse et la joie du *chez-soi* français, nous avons voulu aussi répondre aux besoins de l'architecture moderne en lui fournissant de grands poêles, en harmonie avec la richesse de ses intérieurs, des carrelages pour vastes surfaces, des revêtements qui se marieront à la brique sous forme de médaillons et de frises courantes, ou bien encore, encadrés dans le fer, corrigeront par la variété de leurs tons et le caprice de leurs reflets, ce que le fer employé seul aurait de trop froid et de trop géométrique.

Médaille d'or. — Le jury, à l'unanimité, décerne une médaille d'or à M. E. Gallé, aussi parfait céramiste qu'il est subtil et délicat verrier. D'une ingéniosité raffinée que modère toujours un goût exquis, M. Gallé, dans ses multiples créations, a su réaliser le difficile problème de se tenir à égale distance du banal et du précieux. Digne fils des potiers gallo-romains auxquels nous faisions allusion tout à l'heure, comme eux, M. Gallé cherche ses formes et ses décors dans une interprétation familière et poétiquement compréhensive de la nature. L'oxalis des bois, la scabieuse, lui donnent, par le dessin de leur corolle, un profil de coupe aussi gracieux qu'imprévu, et dans la singularité de leur inflorescence ou de leurs graines il découvre les motifs d'une ornementation originale, nationale et appropriée. Il y a là un principe esthétique excellent, dont on ne saurait trop recommander l'exemple aux chercheurs de bonne foi, désireux

VASES EN FAIENCE EXÉCUTÉS PAR Mr DECK

8eme EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE 1884

d'échapper à l'obsédante tyrannie des formes et des détails depuis des siècles transmis et copiés.

Pour faire face à une telle richesse d'invention et traduire la personnalité de sa pensée, M. Gallé avait besoin d'une extrême souplesse et d'une extrême variété dans l'outillage de ses moyens techniques. Aussi le voyons-nous, d'une activité joyeuse et passionnée, avec ce mélange d'audace et de pondération qui caractérise les renaissances, trouver pour son émail stannifère une gamme nouvelle, employer tour à tour l'or, les couleurs vitrifiées, la gravure en creux, les réserves qui font concourir à l'ensemble d'une décoration le ton même et le grain de l'argile, épuiser, en un mot, pour ennoblir la matière céramique sans jamais la dissimuler, toutes les ressources de l'art de terre.

A côté de M. Gallé, dans l'exposition des faïences, le jury a remarqué et décerné :

Médailles d'argent. — M. Sergent, artiste consciencieux, tirant tout de ses propres ressources, fabricant lui-même ses émaux et ses modèles. M. Sergent a su se créer une terre très solide, d'un aspect rassurant pour l'œil, et un émail d'une matière superbe. Citons surtout une cheminée d'un décor délicat, et une suspension en forme de coquille d'un motif décoratif très heureux.

A la *Société anonyme des faïenceries de Bourgogne,* qui, tout en ayant besoin d'un peu de feu au ventre et d'un renouvellement de modèles, nous charme encore avec la belle façon qui a fait son renom.

Également à M. Tostat, dont les sujets dans le goût Nevers et les aiguières Renaissance ont un style très beau. M. Tostat a peut-être tort de renforcer cet archaïsme qui pourrait dégénérer en étrangeté. Admirons encore de lui un plat très réussi dont le décor représente la cour du château de Blois.

M. Journeau, qui s'inspire des terres d'Oiron, sans pourtant les copier, sous le titre de « Faïences de Parthenay ». M. Journeau, qui travaille beaucoup dans le style Henri II, sait se servir avec art de la coloration et de la transparence des pâtes. Il a la préoccupation visible des formes et des profils ; mais, dans ce cas, c'est une importante qualité de plus.

M. Schopin, qui obtient d'harmonieux effets avec le procédé pourtant si démodé de la barbotine. Paysages en relief traités avec esprit.

M. Aubry, qui fait une matière bon marché, à la portée de tous, pas toujours très louable comme art. M. Aubry fabrique ces grands vases rouges ou bleus, sièges, fûts de colonnes dont on encombre les jardins bourgeois des environs de Paris.

M. Lachenal, artiste très chercheur, dont les émaux sont employés avec une remarquable intelligence au point de vue décoratif, et qui certainement n'a pas encore donné tout ce qu'on peut attendre de lui. M. Lachenal travaille ordinairement avec la collaboration de sa femme. Goût très fin, exposition harmonieuse et bien composée.

M. Massier, jadis fabriquant des produits légers pour la consommation anglaise et américaine, aujourd'hui s'inspirant d'une façon très heureuse des modèles anciens. Il obtient des effets très beaux par la superposition de deux couleurs, en teintes fondues. Citons ses grands vases d'une dimension extraordinaire. M. Massier est un de ceux qui, depuis 1880 ont le plus contribué à améliorer la céramique de Valois au golfe Juan, tant au point de vue de la matière que de la décoration ;

Et à M. Pull, ce vieil artiste dont nous suivons depuis longtemps le travail laborieux de haut goût, genre Bernard Palissy, et qui a été un des premiers à renouveler l'art de

la terre en France. Ses rustiques figulines, ses gros reptiles ou scarabées estampés d'une seule pièce, comme Palissy, sont d'une fabrique consciencieuse et louable, sans pièces rapportées ou collées. M. Pull nous donne aujourd'hui un beau vase, modelé par M. Férat, une salière et coupe très remarquable, genre d'Oiron. Nous applaudissons des deux mains.

Il est certain, Messieurs, qu'en tant que d'encourager l'art de l'émail, le jury a dû cataloguer dans l'exposition faïencière, quoique s'en éloignant par la matière, des travaux de style dont quelques-uns méritent tous nos éloges.

Il a continué la série des médailles d'argent avec MM. Cellier pour ses cailloux émaillés et ses guirlandes de roses en porcelaine galvanisée, ses incrustations orientales, des sujets curieux, raffinés, d'une esthétique un peu indéfinie, il est vrai, mais d'un charme évident.

MM. Fargue et Hardelay, pour leurs grands panneaux peints par Luc-Olivier Merson, représentant la céramique française et la céramique japonaise, deux maîtresses pièces qui sont bien dignes de cette récompense. Les vases et objets de décor mobiles qu'ils exposent à côté sont d'un ordre bien inférieur, presque blâmable, surtout à côté de ces deux remarquables œuvres.

M. Bouquet, connu depuis longtemps pour ses paysages et ses marines peints sur des plaques.

M. Delforge, qui se présente avec une exposition des plus variées et des plus intéressantes. Par des procédés nouveaux, M. Delforge a réalisé des émaux de Limoges sur faïence d'un style superbe, des décors perlés imitant le brocart, des martins-pêcheurs comme brodés avec des perles, des vases avec reliefs d'or, des teintes de givre glacées, des craquelures imitant l'orfèvrerie et un brillant, un tapage de couleurs d'une somptuosité luxueuse. Tout en rendant justice à ses efforts, à son ingéniosité, nous devons avouer que tout ceci nous éblouit un peu, nous semble bien exotique. Souhaitons à M. Delforge un goût moins américain et une patience moins chinoise.

Médailles de bronze. — M. Avisseau, qui continue les travaux de son père, émaux colorés opaques sur argile rouge. — Son médaillon d'Agnès Sorel et sa figure en bas-relief, représentant la Muse du foyer, sont un peu ternes d'aspect et ne se recommandent que par la préoccupation artistique qui semble les avoir inspirées; mais, poussé à ce point, l'archaïsme s'approche de l'archéologie.

M. Barbizet, qui emploie tour à tour le moulage et le modelage. M. Barbizet imite Palissy sans le copier. Son grand panneau fond de mer, fait d'algues, de coquilles, de poissons, de monstres marins, est composé dans un beau mouvement de décor. Au point de vue de la pratique et de la difficulté vaincue, c'est une pièce capitale. Malheureusement pour lui, M. Barbizet nous apporte encore cette année cette espèce de peinture en relief que nous avons déjà vue aux expositions antérieures, espèce de sculpture en liège d'un goût blâmable.

MM. Rigal et Sanejouaud, pour un beau service de table imprimé.

MM. Joost Thooft et Labouchère, qui, depuis quelques années, essayent de refaire l'ancien Delft, sans en obtenir la douceur et le fondu.

Terminons par M. Bourgeois, un marchand artiste, ce qui est assez rare à rencontrer. Très au courant des besoins de sa clientèle étrangère, il fait pénétrer chez elle le goût français et donne à décorer sur des documents intéressants. Ces louables efforts

ont déjà été couronnés de succès; nous devons sincèrement l'en féliciter. M. Bourgeois expose une très belle série de porcelaines et de faïences.

PEINTURE SUR FAÏENCE

Avant de quitter le domaine de la faïence appliquée aux usages de la table ou à la décoration mobile des intérieurs, nous ne saurions oublier ceux que le privilège du hors concours a pu soustraire au jugement, mais non à l'attention sympathique du jury.

La manufacture *Ginori* et ses imitations de majoliques, joyeuses certes à l'œil, mais d'une invention forcément circonscrite : toujours le xve siècle s'égarant dans le xixe !

M. Laurin, un des bons ouvriers de la résurrection de l'art de terre vers 1855. Après avoir un peu inventé la barbotine, M. Laurin l'a laissée courir son aventureuse carrière et, depuis longtemps, est revenu à ses premières amours : la faïence peinte, comme le vieux Rouen, sur émail stannifère cru et passée au grand feu de four. Ses fonds ont les tons doux, la profondeur lumineuse et teintée des faïences anciennes. Mais leur caractère est tout moderne et joyeux : enlevés d'un pinceau libre, les paysages qui les décorent — sans viser à tromper les collectionneurs d'aujourd'hui — diront éloquemment aux collectionneurs de demain que l'honnête artiste qui les exécuta était bien de la même époque, éprise de nature, que les Chintreuil et les Corot.

MM. d'Huart, qui au milieu des spécimens d'uue fabrication des plus importantes et des plus variées, offrent comme pièces hors de pair deux grands vases bleu turquoise, d'un ton étonnamment uni et une belle table en terre rouge relevée d'émaux.

M. Deck, toujours jeune, toujours au premier rang de la céramique française, avec des trouvailles nouvelles chaque année dans la couleur et le décor : essais de reflets métalliques, emploi hardi des creux et des émaux ombrants. Il suffit de voir pour les admirer ces grands plats d'ornements, si largement traités, aux rouges d'un si vif éclat, ces vols d'oiseaux sur fonds d'or et ce Bernard Palissy en pied, vrai tour de force de modelage et de cuisson dont, non seulement Palissy lui-même, mais Luca della Robbia s'étonneraient.

M. Léon Parvillée, qui, par la continuité des efforts et des résultats obtenus doit être placé à côté de Deck, bien que, dans son enthousiasme pour les humbles terres françaises, il ait exposé avec l'Union céramique et chaufournière sur la frontière où s'arrête l'émail.

On connaît l'œuvre de M. Léon Parvillée. Parti de l'émail stannifère et de l'imitation du style oriental, aidé de ses deux fils, Achille et Louis, Parvillée a su se composer en couvertes transparentes, colorées dans la masse du verre, une des plus riches et plus chatoyantes palettes qu'ait jamais connues la faïence. D'une inaltérabilité de pierre précieuse après la cuisson, son émail, sous le pinceau de l'exécutant, a toute la souple fluidité d'une peinture à l'huile, ainsi qu'en témoignent ces plats où s'envolent des perroquets, où se dressent des iris fleuris, où se tordent des ronces dans toute la splendeur de leurs colorations automnales, et aussi ces élégantes lagènes d'un ton d'ivoire si particulièrement doux, sur lesquels, avec leurs ailes frissonnantes, leurs carapaces de platine et d'or, sont posés des insectes et des libellules.

Les expositions de MM. Deck et Parvillée, celle aussi de M. Utzschneider, ancienne maison alsacienne, restée française non seulement de cœur, mais de fait, grâce à

l'adjonction de l'usine de Digoin, a ses importantes faïenceries de Sarreguemines, et qui à côté de produits d'ornementation intérieure remarquables par la recherche artistique et le fini : Lithochromies sans émail, inspirées des dessins de Kate Greenaway, fontaine de forme originale, grande coupe Henri II, sujet idyllique sur fond d'or, panneaux de paysage largement traités avec le degré d'impressionisme que peut comporter la faïence, présente dans la céramique appliquée aux besoins de la construction : une cheminée gothique, la décoration d'une des faces latérales du pavillon central, et un panneau, représentant dans le goût ronflant et archaïque des compositions de Goltzius, qui ornerait admirablement la grand'salle de quelque vieux burg restauré...

Ces trois expositions nous serviront de transition toute naturelle avec la céramique architecturale émaillée, et nous permettront de poursuivre cette visite sans sortir du royaume de la couleur.

Dans ce genre, M. Deck nous offre, comme échantillon d'une frise de quarante mètres, destinée à Berlin, des enroulements de sirènes et de fleurs d'un effet hautement ornemental; des revêtements persans de la couleur la plus précieuse; et, d'après Baudry, un panneau dépoli à l'acide fluorhydrique, où, débarrassée des reflets qui rendaient son emploi si mal commode dans les décorations murales, la faïence se présente avec le mat des peintures à fresque.

Peut-être, messieurs, est-ce le moment de constater ici qu'en reconnaissance des services rendus par la maison Deck à la céramique, vous avez accordé à M. Xavier Deck, frère du maître et son digne collaborateur, *une médaille d'or*.

M. Léon Parvillée est loin d'être un nouveau venu dans la céramique architecturale; vous n'avez pas oublié ses premiers et si intéressants efforts à son retour d'Orient : le pavillon du Sultan, au Champ-de-Mars, en 1867; en 1878, une restitution de porte arabe, au pavillon algérien du Trocadéro, faite pour rendre jaloux les vieux constructeurs d'Alhambras, et surtout la façade du palais de l'Exposition, avec ses reliefs d'oiseaux et de fruits d'une si fraîche couleur, d'un si brillant émail, supportant sans en être dévorés le rayonnement du plein air et l'accumulation des poussières. Depuis, M. Parvillée s'est affirmé dans cette voie. Des terres solides et fines, scientifiquement composées; sa gamme d'émaux, dont l'exacte coefficient de dilatation permet de cuire au même feu et au même grand feu les plus vastes surfaces de carreaux juxtaposés, lui ont rendu facile l'exécution de nombreux et importants travaux dont il expose les spécimens, depuis cette vibrante et très moderne décoration d'un restaurant de la place de la Bourse, où les fonds d'or, qu'il sut employer un des premiers, jouent un rôle si heureusement inventé, jusqu'à ce poêle gothique, un des chefs-d'œuvre de l'Exposition, jusqu'à ces carreaux à dessins héraldiques pour le pavement de la chapelle du château d'Eu, et ces plaques de revêtement, ces briques émaillées qui, par leu réclat et leur bon marché, seront les matériaux naturels et tout trouvés de l'art polychrome.

CARRELAGES — REVÊTEMENTS — POÊLES

Parmi les ouvriers de la première heure, qui plus spécialement ont contribué au renouveau de la céramique architecturale française, arrive d'abord, par rang d'ancienneté comme aussi de mérite, la maison Lœbnitz.

M. Jules Lœbnitz, avec la façade de son exposition construite sur les dessins de

M. Sédille, nous donne, en même temps qu'un avant-goût de ses produits, l'exemple de ce que peut réaliser l'accord bien entendu de la terre cuite et du bois. L'exposition ne ment pas à ce que promet le portique! Sans parler de nombreux travaux exécutés pour l'architecture, parmi lesquels un plafond à jour garni de vitraux et la grande plaque d'un seul morceau destinée à la gare du Havre, le jury, comme maîtresses pièces, a remarqué une statue émaillée de saint François d'Assise, les deux grandes figures de femme en bas-relief, mates sur fond d'émail, d'une exécution artistique et hardie; le médaillon de Chapu d'après la Diane des monnaies marseillaises; le vase de Sédille avec décor gravé dans la pâte; une collection de carreaux allemands d'après des moules originaux du XVIIe siècle qu'on a retrouvés à Nuremberg; un poêle vert, avec figurines en émaux de couleurs, témoignant d'un bel effort dans le sens d'une exécution riche et large et de la nouveauté, mais d'inspiration encore un peu trop étrangère; et un autre poêle d'un style Renaissance heureusement modernisé, dont l'architecture et l'effet général ont réuni tous les suffrages.

Parmi les hors concours nous citerons MM. Boch frères, dont les revêtements en grès habillés d'émaux, les carrelages imitation mosaïque se recommandent par la probité de la forme et la qualité de la matière. On désirerait pourtant plus d'effet dans le sens de l'invention et du décor.

La faïencerie de Gien, fabrique importante, remarquée pour ses revêtements céramiques, genre persan, et un petit carrelage pour cheminée ornée d'arabesques.

Citons aussi M. Gillet, qui emploie comme matière la lave soit naturelle, sciée en plaques, soit broyée et mouillée par la pression et reconstituée par la cuisson. La lave naturelle permet de peindre sur grandes plaques ne subissant point de retrait, des figures de saints et des paysages d'un ton très doux. La lave reconstituée fait de magnifiques carreaux à gaufrures profondes, à couleurs vives, originales, qui attirent l'œil, imitant des arabesques mauresques, comme des fragments d'Alhambra, ou le cuir repoussé, ou les riches tapisseries mêlées de fils d'or. — Malgré ces qualités, on doit reprocher aux produits de M. Gillet de manquer de vibration, d'aspect céramique, de cette fine gelée qui plaît tant à l'œil dans les carreaux.

Médaille d'or. — Dans cette branche d'industrie d'art destinée à prendre une si grande place, le jury a plus particulièrement distingué :

M. Debaeker, quoiqu'il ait surtout exposé des produits commerciaux pris dans ses magasins, pour ses objets témoignant un réel souci de la forme et de la nouveauté, la recherche à sortir du vulgaire, et une parfaite harmonie avec les ameublements nouveaux. Citons, entre autres, un poêle pompéien, avec ornements rouges sur fond noir, obtenu par l'incrustation de la couleur dans la pâte. Bel effet de bon goût et de sobre richesse.

Médailles d'argent. — MM. Charnoz et Cie qui ont, depuis six ans, à Paray-le-Monial, amené à la perfection leur importante industrie de carrelages en terre incrustée. Par un système ingénieux d'emporte-pièces, de moules, de contre-moules et de repérages, ils sont arrivés à produire des pavements très solides, inusables sous le pied, le dessin étant incorporé dans la pâte, d'un ton doux et harmonieux.

La maison Charnoz et Cie a été également récompensée dans la personne de MM. Squivent, chef modeleur, Dinet (François), surveillant, et Laforgue (Émile), dessinateur, lesquels, à titre de collaborateurs, ont obtenu : M. Squivent une médaille de bronze, et MM. Dinet et Laforgue des mentions honorables.

M. Picquefeu, qui expose, parmi plusieurs beaux poêles, un poêle de style blanc Renaissance orné de statuettes d'un superbe effet de nouveauté.

M. Gustave Roy, à qui on pourrait souhaiter l'effet original et la sûreté de goût de M. Picquefeu, mais dont les œuvres dans le même genre témoignent d'un effort sérieux de volonté. En dehors des poêles, le jury a remarqué un grand fronton pour école représentant les armes de la ville de Paris, estampées d'une pièce, puis refouillées à l'ébauchoir, pièce très bien comprise comme effets d'ombres et de lumière.

MM. Gaidan et Vidal, à cause de leurs carreaux très mats et légers, à la vignette, fabrication bon marché. Des mêmes, un revêtement d'un assez bon goût artistique, décoré de fleurs et d'oiseaux.

Médaille de bronze. — M. Passavent-Iselin, pour son poêle genre hollandais et ses plaques de décor au trait bleu sur fond blanc, d'après de vieilles gravures, qu'on pourrait utiliser malgré leur manque de nouveauté, pour halles, salles d'attente, bibliothèques, et pour toutes les pièces spacieuses du confort moderne.

Une *mention honorable* a été décernée à MM. Raffin et Ameuille pour leur carrelages en briques, d'après le procédé de M. Boulanger.

TERRES CUITES

Les petites terres cuites, qu'il nous faut voir rapidement avant d'aborder la terre cuite architecturale, bustes, statuettes, représentations d'animaux, panneaux de fruits ou de fleurs, fourmillent à l'Exposition, mais sont loin d'offrir la même valeur d'art que les petites faïences. Le mouillage, le barbouillage superficiel y sévissent sans nulle pitié. Et même ceux-là des producteurs qui modèlent directement et se gardent de tout artifice anticéramique, semblent douter de la noblesse de la matière qu'ils emploient : Leur idéal ne s'élève au-dessus de minuscules maquettes caricaturées et d'un réalisme étroit et mesquin que pour tomber dans des sujets d'une ingéniosité vulgaire ou d'une banale sentimentalité. Combien de Jean-qui-pleure et de Jean-qui-rit, combien hélas! de colonels Ramollot, combien de cruches cassées, combien de jeunes filles se désolant de la perte de leur colombe!

Conseiller à ces statuaires ingénus de monter dans la salle d'Exposition rétrospective et d'aller réfléchir, devant les mignons chefs-d'œuvre de Tanagra, sur la quantité d'art qu'un peuple doué du sens esthétique peut faire tenir dans les objets les plus humbles, serait peut-être, maintenant que le pli est pris, peine inutile.

Bornons-nous à souhaiter qu'un artiste véritable se prenne d'amour pour ce coin de champ négligé où pousseraient de si charmantes fleurs. Tout le monde ne peut pas sculpter le Parthénon, et tel, qui use sa vie et son courage à modeler une statue qui ne trouvera jamais de piédestal dans l'encombrement de nos places publiques et de nos musées, rencontrerait peut-être la gloire (une certaine gloire, mais la gloire n'a pas de degrés!) en créant pour nos vitrines, nos cheminées, nos étagères, des œuvres délicates dont le goût n'ait pas à rougir et qui remplaceraient ces éternelles imitations en plâtre durci, métallisé, maquillé, grâce auxquelles trop de braves gens, contents d'eux-mêmes, se croient quittes de leurs obligations envers l'art.

Médailles d'argent. — M. Bohn, dont les bustes de négresses, de malade imaginaire, de maîtres d'école, d'une observation intelligente et d'un rendu caractéristique,

gagneraient à ne pas être maquillés de façon à singer les vieilles terres cuites italiennes.

M. Kœltenheuser, qui met au service de la céramique une réelle science de sculpteur, expose un bas-relief d'après Bouchardon, des jardinières, un bénitier, une fontaine d'une réelle beauté, etc.

M. Ladreyt, pour ses amusantes terres cuites, teintes dans la masse ou coloriées avant la cuisson. Ce sont des improvisations charmantes, dénotant une habileté gaie de l'ébauchoir et une amusante observation, qui ne pèche guère que par trop d'esprit.

M. Lombard père, qui, avec la belle argile dont s'alimentent ses importantes briqueteries, fabrique des panneaux de fleurs, des médaillons, des statuettes, des bustes. M. Lombard fait beaucoup de choses locales ou patriotiques, des médaillons de Pierre Dupont, d'Hégésippe Moreau, des statuettes représentant la Voulzie, la Rose de Provins, etc.

Médailles de bronze. — A M. Eugène Blot, pour ses types de pêcheurs dunkerquois, ses matelots anglais, étudiés d'après nature et d'une intéressante réalité.

M. Coutan, pour ses gentils petits Savoyards et ses Parisiennes à la Grévin, d'après des modèles de Mme Coutan.

M. Lecorney, qui nous montre des sujets fort originaux, entre autres deux pierrots, qui ont une louable préoccupation d'art.

M. Madrassi, aimables petits groupes, bas-reliefs, bustes, jardinières. Citons une svelte cigale bien drapée, jouant de la guitare, dans un mouvement qu'approuverait Carrier-Belleuse.

Enfin, à M. Cornu, qui expose un profil de jeune fille d'une grâce adolescente exquise, et à Mlle Duthu, pour leurs ébauches et leurs menus objets de tablette et d'étagère, oiseaux, fleurs, traités avec une fermeté de main un peu virile.

TERRE CUITE ARCHITECTURALE

Parmi les hors concours, le jury s'est arrêté avec intérêt devant les expositions de MM. Pérusson père et fils, dont les carrelages sont d'un fini très agréable.

M. Émile Muller, un des créateurs de la terre cuite appliquée à l'art de bâtir, et qui dans la décoration de son hôtel a démontré par l'éloquence des faits quel parti pouvait en tirer l'architecture.

Champigneulle, toujours supérieur dans la fabrication de ses grandes pièces de terre cuite, — statues de vierges et d'apôtres, chemins de croix, vases, etc. — le tout grenu et patiné après coup — ce qui est peut-être contestable au point de vue de l'art — de façon à imiter la pierre blanche.

Médaille d'or. — M. Gilardoni, dont tous les visiteurs ont remarqué les deux façades de style italien — faisant suite à la belle porte que M. Deslignières a construite pour l'Exposition de l'Union céramique et chaufournière, avec un échantillonnage, mis en œuvre, de tous les spécimens d'émaux et de briques, en style italien d'il y a trois siècles, sur des motifs architectoniques des palais de Ferrare et de Ravenne : essai audacieux et réussi, avec colonnes moulées d'un seul morceau, voûtes creuses à emboîtement, qui montrent ce que pourrait l'art du potier marié avec l'architecture.

La maison Gilardoni, depuis 1841, a créé et amené à un rare degré de perfection l'art de la brique mécaniquement fabriquée. Au moment où cette maison se fonda, il

n'existait guère que des potiers de village. En moins d'un demi-siècle, son outillage, chaque jour perfectionné, fit triompher cette industrie toute française, et la supériorité de ses produits n'est plus mise aujourd'hui en doute par personne.

Médailles d'argent. — A M. Simon Polakowsky, pour son pavillon de jardin en briques ajourées, qu'encadre une armature en chêne de pays, spécimen d'architecture heureusement approprié. Cette construction a tout le charme du treillage en lattes, mais avec la solidité en plus, et on rêve de la voir avec ses parois claires, les lambrequins découpés de son toit légèrement brunis par le temps et la pluie, entourée de volubilis et de chèvrefeuilles qui grimpent, emmêlés aux fongosités et à la mousse.

M. Brault, dont le grand pavillon, construit exprès pour l'Exposition, témoigne d'une noble ambition et de sérieux efforts, — œuvre très remarquable au point de vue de la céramique appliquée à la décoration architecturale. — Par la pureté et la résistance des saillies, la franchise des reliefs, les diverses parties de cette bâtisse, — plafonds ouvrés, chapiteaux fouillés des colonnes, rampe à jour où se jouent des groupes d'amours, — donnent d'abord l'illusion de la pierre sculptée.

Le jury supérieur a même jugé que certains produits de M. Brault imitaient un peu trop la pierre, déguisant ainsi la nature de la matière, et ce sont ces scrupules esthétiques qui l'ont empêché de maintenir à M. Brault la médaille d'or que le jury spécial du troisième groupe lui avait votée.

Médailles de bronze. — A la Grande Tuilerie de Bourgogne, qui autrefois a donné une belle impulsion à cette fabrication des terres architecturales. Tout en restant supérieur pour la qualité marchande de ses produits, on doit constater avec regret chez elle l'absence d'activité, un certain ralentissement d'invention et un emploi trop exclusif des vieux modèles.

MM. Blot père et fils, pour leurs nouveautés de bon goût, et Rabourdin et Bouju, pour leurs objets de jardin.

Une médaille de bronze a été également donnée à la tuilerie de Monceau-les-Mines, qui adjoint les ornements d'architecture à la fabrication de ses tuiles et briques.

PRODUITS RÉFRACTAIRES — MATIÈRES PREMIÈRES — OUTILS

Ici les considérations esthétiques doivent se taire ; il ne s'agit que de constater la solidité, l'utilité, la valeur pratique des produits qui touchent à l'art uniquement par les services qu'ils peuvent lui rendre.

C'est sur cette manière de voir que le jury, en dehors de MM. Joly et Foucaut, de Cauville, Boulet-Lacroix, Gastellier, hors concours, a décerné les récompenses suivantes :

Médailles d'argent. — MM. Ch. Huet et Beudan, Société anonyme pour la fabrication des cornues à gaz.

M. Alfred Gérard, qui, naturalisant à l'extrémité du globe l'emploi des tuiles mécaniques, remplace les chaumes des toitures japonaises par des tuiles fabriquées avec les alluvions d'Yeddo, devenues d'une belle couleur bronzée par suite d'un curieux enfumage.

M. Dumont, qui fut avec Gilardoni un initiateur de la tuile fabriquée mécaniquement.

MM. Parmentier, Sachot, Virele et Bourry, l'ingénieur du remarquable four à

gaz, construit dans l'enceinte de l'Exposition par M. Gastellier. M. Bourry est le fils du fondateur de l'Union céramique et chaufournière, dont M. Gastellier se montre le digne successeur. En accordant la médaille d'argent à M. Bourry fils, le jury a regretté qu'une mort imprévue l'ait empêché de décerner la médaille d'or à M. Bourry père. — M. Villard, chef d'atelier, présenté par M. Gastellier, a également obtenu une médaille d'argent, à titre de collaborateur.

Médailles de bronze. — A M. Hignette, pour son beau produit réfractaire blanc, obtenu par un mélange de sable et de verre, provenant du polissage des glaces, — application très pratique et très utile d'une matière autrefois perdue.

M. Champion, qui sur des briques de qualité solide applique les émaux de Parvillée.

M. Perrière, pour ses hourdis et planchers en terre cuite, d'un réel bon marché.

MM. Goyard, Philip, Bonzel, Collin-Muller, Bonnefille, Denis, Mouton, Roux. Marle, Jannot, Petit-Dussourt et Poix, Société de Jeanmesnil et Boullier, dont le pyromètre, expérimenté sur le four de M. Gastellier, est appelé à rendre de grands services à l'industrie chaufournière.

Mentions honorables. — MM. Jacob frères, Guillaume, Vassail, Sazerac, Lombard fils, Giraud fils, Jovenet, Musmaque, Martin et Chauffier.

Un grand nombre d'exposants des deux derniers groupes, parmi lesquels M. Gilardoni qui a obtenu la médaille d'or, font partie de l'Union céramique et chaufournière. Cette société, qui s'est donné pour but de réunir en faisceau les fabricants propriétaires de terre, d'établir la géographie céramique de France et de faire un classement logique et utile de toutes les richesses de notre sol, se trouvant déjà hors concours, vous avez bien voulu, messieurs, sur notre demande, créer pour elle un diplôme spécial, qui prendra le nom de *Diplôme de progrès.*

En résumé, messieurs, et c'est avec joie que nous le constatons en vous présentant la liste peut-être un peu nombreuse de nos récompenses, la huitième exposition de l'Union centrale aura été, pour la céramique française, l'occasion de se manifester avec un incontestable éclat.

La céramique architecturale, par l'abondance, la variété, la qualité de ses produits tant décorés que bruts, par un sentiment mieux entendu des nécessités décoratives, et aussi — chose à considérer quand l'industrie et l'art se trouvent si intimement associés — par la confiante hardiesse donnée au développement de son outillage, promet de faire honorable figure aux grandes assises internationales de 1889.

La faïence proprement dite, la porcelaine, n'ont pas failli à leur passé; c'est au fond de l'Orient seulement, chez les Chinois, conservateurs prudents et méticuleux des méthodes et des procédés de leurs beaux siècles; chez les Japonais, peuple jeune en pleine floraison, que nos ouvriers de terre pourraient trouver, sinon des maîtres, des rivaux.

Mais un rapport doit avoir sa morale comme une fable.

Or si, dans son ensemble, l'exposition céramique mérite un juste tribut d'éloges, dans maints cas particuliers une double tendance s'y remarque, qui finirait par constituer un double péril.

Plusieurs fabricants, pour expliquer, pour excuser le caractère peu artistique de leurs produits, nous ont allégué — oh! de très bonne foi! — l'obligation où ils se

trouvent de satisfaire le mauvais goût d'une clientèle exotique. — « C'est pour l'exportation, il faut bien faire ce que l'étranger demande..... » La phrase répond à tout, et combien de fois le jury ne l'a-t-il pas entendue?

Mais, loin de se laisser toucher par de telles raisons, le jury estime, au contraire, qu'à s'engager dans cette voie les industries d'art obtiendraient pour premier et inévitable résultat de tuer leur poule aux œufs d'or. Sous prétexte d'un intérêt immédiat, on ne doit pas renoncer à cette distinction dans l'élégance qui créa et qui seule peut maintenir notre supériorité. Le goût français, messieurs, reste encore la plus précieuse, la plus recherchée des matières premières; il ne s'en trouve de mines que chez nous, et c'est par elle que nous pourrons longtemps défier toute concurrence. Gardons-en donc le bénéfice et ne transportons pas la lutte sur le terrain des formes discordantes et des ornementations sauvages, car sur ce terrain-là — il est permis de le dire à notre gloire — nous serions toujours à peu près certains d'être battus.

D'autre part, nous avons remarqué chez un certain nombre de producteurs, qui pourraient mieux faire, une pente fâcheuse à laisser se stériliser leur invention. Copier est moins pénible, moins hasardeux aussi que créer; et, grâce aux documents dont regorgent les collections particulières et les musées, rien n'est simple comme de poser sur une forme de vase connue un décor glané çà et là. Heureux encore quand l'imitation s'arrête à point et ne va pas — permettez-moi cet horrible mot — jusqu'au *truquage*.

Nous aurions long à dire là-dessus!

Depuis quelque temps, en effet, il s'est manifesté en France un curieux courant de la mode, qui fait qu'on recherche passionnément les objets antiques et rares, gardant la marque du passé ou nous apportant la saveur de quelque civilisation lointaine.

Qui, sur ce point, ne s'est senti un peu touché? Le goût du beau, ou, si l'on préfère, du joli, jadis privilège de quelques-uns, est aujourd'hui presque général. Le bon bourgeois, dans sa maison, ne se contente plus d'avoir le dos au feu, le ventre à table; il lui faut encore s'entourer d'objets aimables, riants à l'œil, et qui, par-dessus le marché, flattant une vanité des plus louables, lui disent : « Tu es connaisseur! » On aime d'un amour plus ou moins esthétiquement défini les figurines grecques, les verreries romaines, les terres cuites, les faïences, les porcelaines, les meubles, les dessins, les bronzes, les ferrures des siècles derniers, l'Antique, le Rococo, la Renaissance, le Moyen Age, quoi encore? les produits de l'extrême Orient, à juste titre, d'ailleurs, recherchés pour la richesse des matières, le fini du travail, un certain sentiment d'art à la fois raffiné et barbare, et surtout pour l'aspect de somptuosité fantasque dont ils égayent nos intérieurs.

Le bibelot, certes, a du bon! Le bibelot sauvé de la destruction par l'amateur, étudié, interprété par l'artiste, contribua pour sa bonne part à la renaissance du goût. Mais il ne faut pas que le bibelot, authentique ou non, prenne la place de l'objet d'art.

Quoi! sans parler de la peinture et de la statuaire, nous avons dans les *arts mineurs* des maîtres qui, journellement, produisent des merveilles. Céramistes et forgeurs de fer, émailleurs, verriers, sculpteurs sur bois, damasquineurs, rivalisent aux expositions de science et d'ingéniosité.

Et il arrive ceci, qu'on ne leur achète point, à moins que l'artiste ne se résigne à

CÉRAMIQUE (XIXe SIÈCLE)

Cie des Applications photographiques

PORCELAINE DURE DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES

67. Coupe Henri II exécutée par MM. Doat et Optat Millet. — 101. Gourde d'Asie, fond gris, composée par M. Gobert.

8e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE. 1884.

un système d'imitation et de copie qui avoisine la contrefaçon, devenant ainsi, consciemment ou non, le complice de l'intermédiaire déloyal qui dénaturera l'œuvre, et moyennant quelques intelligentes cassures si c'est une faïence, un bain d'acide si c'est un bronze, des piqûres de ver obtenues au fer rouge, s'il s'agit d'une crédence ou d'un bahut, lui enlèvera sa fleur de jeunesse et la rendra suffisamment vieille et laide pour plaire.

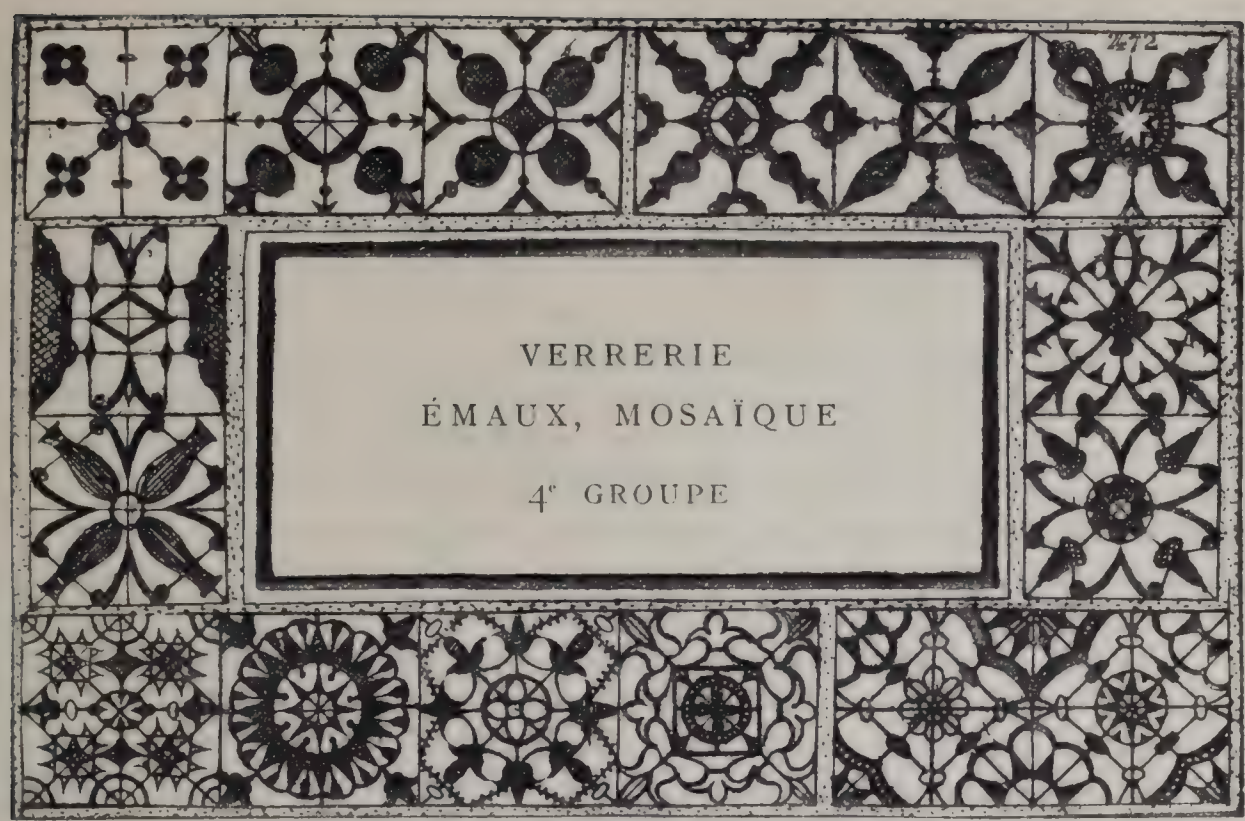
Tout Parisien connaît de ces officines, et je me rappelle la stupeur d'un intime ami en retrouvant, sur un superbe plat de coquillages et de reptiles catalogué Palissy dans la plus honorable des collections, le coup d'ongle dont il avait rayé l'argile crue et tendre, un mois auparavant, quand on mettait la pièce au four.

Ne vaudrait-il pas mieux encourager par l'achat direct la production d'œuvres vraiment nouvelles, et laisser les originaux anciens si rarement authentiques et d'un prix en ce cas inabordable, à leur destination naturelle qui est le musée ?

Au lieu d'un débris sans signification que le brocanteur vous a vendu très cher, en riant dans son collier de barbe, pot rafistolé, dague rouillée, ciboire que le vert-de-gris dévore; vieux chêne artificieusement métamorphosé en éponge, crosse de pistolet où un mélange de crasse et de poussière indique seul le fil d'or absent; ornez donc vos demeures, ô vous qui avez la noble prétention d'aimer l'art, d'un meuble de Sauvrezy, d'une ferrure de Moreau, d'une damasquine de Gouvain, d'un verre émaillé de Brocart, et, pour en revenir à la céramique, d'une plaque où Doat aura jeté ses farandoles d'enfants nus, ou quelqu'un de ces beaux plats sonores sous le riche émail comme en fabriquent les Deck, les Gallé et les Parvillée. Le tout fait pour nous, accommodé à nos besoins et à nos mœurs, marqué — ce ne serait point un mal — sinon à notre chiffre, du moins au cachet de notre fantaisie personnelle, futures reliques de famille où, dans la création de l'artiste, quelque chose de notre temps et de nous-même survivra.

Mais je m'arrête ici, messieurs, me rappelant, peut-être un peu tard, que l'humble rapporteur d'une exposition céramique n'a pas qualité pour faire la leçon au public.

PAUL ARÈNE.



I

LA VERRERIE ET LA CRISTALLERIE

RAPPORT PAR M. EDMOND BAZIRE.

Messieurs,

Sous cette dénomination générale : « la Verrerie et la Cristallerie », on a, dans cette curieuse exposition, mêlé beaucoup d'éléments divers. Et, je ne vous le cacherai pas un instant, votre rapporteur éprouve l'embarras que vous-mêmes vous avez éprouvé à cette étude si compliquée et si complexe.

Le verre et le cristal subissent mille transformations, et, sous prétexte qu'ils ont un même ancêtre, le grain de sable, on en a confondu volontiers les usages. Cependant, il faut bien dire que, dans leurs manifestations infinies, ils sont loin de toujours et uniformément ressortir des mêmes juges. Quand ils sont art, ils ne sont pas industrie. Il est difficile d'admettre, par exemple, que les verres de montre soient comparés à des vitraux, que des verres de lampes rivalisent avec des buires arabes, ou que l'on établisse un parallèle entre des coupes craquelées et des culs de bouteille.

Là pourtant est la mission qui nous incombe. Notre jury, le jury du quatrième groupe, a été chargé de fournir son avis sur tous ces branchements hétéroclites qui n'ont de commun que la matière, et c'est pour cette raison qu'il fut composé de compétences multiples.

Or ces compétences prétendent — et rien ne se conçoit mieux — être maîtresses

et directrices de nos délibérations. Comment en serait-il autrement? Moi, je suis orfèvre, déclarera M. Josse, et je suis le seul à me connaître en orfèvrerie. La critique est absurde. Le passant ne sait rien, et ceux qui ne sont pas de mon avis sont les derniers des imbéciles ou des malfaisants.

Eh! messieurs, M. Josse a raison, et nous sommes tous, peu ou prou, des MM. Josse. Nous restons dans nos spécialités, et, dès qu'un contradicteur qui n'est pas du métier se révèle, nous ne lui pardonnons pas sa contradiction.

Ainsi nous sommes, dans cette section, verriers, encadreurs, mosaïstes, photographes, chimistes, émailleurs, critiques d'art. Et bien plus, puisqu'il s'agit simplement de la verrerie et de la cristallerie, nous sommes des verriers fabricants, et des verriers peintres, et des verriers antiquaires. Les premiers ont autorité pour juger la matière; les deuxièmes, pour juger son emploi; les troisièmes, pour juger son style. Notre examen s'étend à toutes ses applications.

Ne vous semble-t-il pas, messieurs, qu'il y a là un fâcheux abus de la compilation, et j'ajouterai : du cumul intellectuel, et ne pensez-vous pas, comme moi, que, dans l'avenir, il serait excellent de restreindre davantage les groupes en les faisant plus nombreux? L'étude y gagnerait. La sincérité serait plus certaine et les concurrents auraient une sécurité plus grande. Qu'on adjoigne çà et là un étranger, qui serait comme le témoin sévère des débats, ce serait bien. Mais qu'on cesse d'embrouiller les verdicts en réunissant sous une enseigne unique des esprits d'une tournure absolument opposée.

Ces observations, messieurs, me seront pardonnées, je l'espère. Elles s'adressent d'ailleurs à l'organisation générale, qui doit être respectée jusqu'au jour où l'Union centrale la remaniera.

Prenons donc les choses telles qu'elles sont, et parcourons les galeries du Palais de l'Industrie, en nous attachant à notre mandat, qui consiste à tout voir et à tout comprendre, comme si nous avions tous la science infuse.

***

Je suis convaincu, messieurs, de n'être pas en désaccord avec vous, si j'affirme que nos verriers et nos cristalliers se maintiennent à la hauteur où ils se sont élevés dans les derniers concours, et je ne parle que de la moyenne. Car, certainement, il serait aisé de démontrer, et, du reste, cela ressortira de l'énumération de nos lauréats, que plusieurs se sont surpassés eux-mêmes et, dans un temps où la lutte internationale est si aiguë, ont pris à tâche de préparer la suprématie de notre pays pour la redoutable expérience de 1889.

La verrerie et la cristallerie ne constituent pas un art nouveau. Les plus profanes le savent. Il y a plus de deux mille ans, les Phéniciens en avaient découvert les bases, et les procédés antiques ont été fort peu perfectionnés au point de vue scientifique. Il suffit de parcourir les salles où M. Gréau a rassemblé ses merveilleuses collections pour se renseigner sur l'état extraordinaire où les inventeurs du verre avaient poussé leur invention. La vitrification à peine connue, ils avaient su tirer un parti inimitable de leur découverte, l'avaient manipulée, filée, étirée, modelée avec une grâce et un goût qui sont devenus typiques. Ces créateurs avaient tout créé, jusqu'aux colorations, et l'on pourrait dire jusqu'aux irisations, puisque l'irisation est une conséquence des années avant d'être une combinaison chimique. Leurs formes étaient élégantes et sveltes.

Ils s'inspiraient de la nature et s'en rapportaient à cette beauté suprême qui est l'homme, pour façonner leurs vases où l'harmonie humaine se retrouve. Presque tout d'un coup ils pénétraient les plus grands secrets de cette matière délicate et subtile, et ils étaient les maîtres en étant les commençants. Rome vint, s'empara des progrès, ne fit pas mieux. Le caractère premier ne varia point. Mais les Arabes introduisirent une innovation. Ils arrivèrent, par des procédés hardis, à émailler le verre, en y dessinant des motifs inspirés de leur alphabet ornemental. Une parole du Coran incrustée formait une décoration sans pareille. Venise parut ensuite. Puis se révéla la Bohême.

Et cependant, par des ajustements adroits, le catholicisme obscurcissait les jours des cathédrales. Le mystère et l'ombre avaient leurs artistes. En même temps que la verrerie décorative grandissait, le vitrail s'épaississait. Le XIIIe siècle assemblait ses couleurs et arrangeait ses palettes naïves. On atteignait, en Occident comme en Orient, la perfection dans cet art si délicat des nuances. Il semblait que tout fût terminé, qu'il n'y eût pas un pas de plus à tenter.

Et néanmoins, en ce siècle, on cherche encore et on trouve toujours!

***

J'ai l'horreur de la flatterie et je n'aime guère à casser des encensoirs sur le nez de mes voisins. Cependant, je suis bien obligé de rendre hommage à quelques-uns de mes collègues. S'ils n'étaient pas là, je le ferais. Qu'ils m'excusent d'être aimable pour eux en leur présence. Il ne faut pas que seuls les absents aient raison.

Or, parmi les chercheurs qui ont trouvé — et retrouvé — qu'on me permette de signaler au premier rang M. Steinheil, que le XIIIe siècle eût applaudi comme un Apôtre et même comme un Sauveur ; M. Anglade, qui sait jeter à flots la lumière à travers des vitres égayées de dessins très fins et très légers ; M. Pelletier, qui a composé une admirable palette et qui fait œuvre d'artiste en préparant le terrain aux artistes, et M. Brocard surtout, qui me paraît une des individualités les plus intéressantes de ce temps-ci. En effet, M. Brocard ne s'est pas borné à ressusciter, avec une fidélité scrupuleuse et surprenante, la tradition orientale. Ayant reconstruit la lampe d'Aladin, il ne s'est pas dit : Il n'y a plus rien à faire. Il a pris cette lampe, et la promenant dans son atelier, en éclairant ses moules, il a fait mieux que cueillir partout des rubis et des opales, il a enfanté des décors inédits, il a embelli nos ustensiles journaliers et accommodé à nos habitudes les ornements superbes du passé. D'autres songent à couvrir le verre, lui s'évertue à lui laisser ses valeurs. Quand il applique un émail, il réserve une transparence. Ses services modernes sont exquis. Dans ses verres, dans ses buires, dans ses coupes, la liqueur épand ses pampres ou ses ors. Il a compris cette chose incomprise que le verre n'est pas destiné à devenir opaque, et que sa qualité suprême, c'est sa translucidité. A certaines places, sur les côtes, sur les bordures, une perle, un saphir, une turquoise posés, embellissent le contenant sans nuire au contenu. On voudrait, dans ses hanaps, boire à la santé des dieux.

***

Ce juste hommage rendu à des hommes d'un mérite avéré, je reviens aux travaux qui vous préoccupent et dont vous m'avez confié l'analyse.

Je dois d'abord vous rappeler que nous avons écarté de la liste des récompenses les

exposants qui n'ont point eu pour but la décoration. Dans cet immense assemblement d'ouvrages, nous avons constaté qu'un trop grand nombre de commerçants avaient glissé des produits qui n'ont aucune relation avec le relèvement de l'art décoratif. Nous pouvons assurément louer les efforts de M. Bayle, qui nous permet de faire des économies dans notre éclairage, tout en nous fournissant une lumière plus éclatante. Nous pouvons louer également les résultats obtenus par la fabrique des Trois-Fontaines, d'où sortent les verres de montre par milliers. Mais, en vérité, est-ce là de la décoration? Comme l'un de vous le fit remarquer avec beaucoup d'à propos, quand on décorera les verres de lampe, on n'y verra plus clair, et quand on décorera les verres de montre, on ne verra plus l'heure.

Le syndicat des sables de France a du moins cet avantage d'être l'origine de tout ouvrage futur. Le sable qu'il exploite sera-t-il, à l'avenir, œuvre d'art, œuvre d'industrie, œuvre de commerce? Sera-t-il dieu, table ou cuvette? Peu importe. Il est la matière bien choisie, bien triée, bien extraite, d'où seront tirés des verres à lampe peut-être, mais aussi des lustres étincelants, d'élégants coffrets ou des vitraux luxueux. Le jour où le kaolin fut découvert en Lorraine, quelle perspective s'ouvrit pour la céramique française! Le kaolin n'est qu'une matière première. Celui qui le trouva ne serait-il pas digne d'être honoré? Honorons ceux qui cherchent le sable. Sans eux, que de merveilles seraient perdues!

Le même principe nous a fait distinguer les produits de MM. Lacroix et Dupont, qui, avec leurs couleurs vitrifiables, servent incontestablement une foule d'aptitudes. Les amateurs leur seront reconnaissants, — et c'est fâcheux, cette race étant néfaste, — mais les artistes véritables auront recours à eux, et c'est une circonstance plus qu'atténuante. On leur devra bien des fantaisies faciles et sans intérêt; qu'on leur doive seulement un morceau bien fait, et cela justifiera la médaille que nous leur accordons.

Le verre proprement dit a son expression supérieure dans la manufacture de Saint-Gobain. Là, c'est la pureté même. Dire que cette manufacture fait mieux aujourd'hui qu'hier serait inexact. Elle faisait bien hier; elle fait bien aujourd'hui. Toutefois je noterai ceci, qu'elle ne s'immobilise pas, et qu'elle a, par ses pavés transparents, apporté un élément de plus à la gaieté et à la clarté de nos intérieurs. Ce n'est pas de la décoration, j'en conviens; mais c'est une aide apportée à la décoration.

Chez M. Appert, on rencontre mille applications diverses du verre, et ce fabricant s'est fait une réputation en supprimant, dans son atelier, le soufflage direct. Il a institué le soufflage mécanique, dont Bontemps avait eu le premier l'idée. Il faut lui en savoir gré, bien qu'en somme, le soufflage naturel ne soit pas si meurtrier qu'on le prétend et se prête à des créations plus variées. M. Pelletier, par exemple, n'use pas de ce procédé ingénieux; et, cependant, ses ouvriers conservent leur santé, tout en produisant des pièces d'un plus grand diamètre.

M. Pelletier est loin d'être le premier venu. Depuis quarante années, sa maison existe et alimente l'art de la verrerie. Il a rendu des services considérables. Il possède un superbe rouge ne se décomposant pas au feu. Il a augmenté la gamme des couleurs vitrifiables. Sa collection ne comprend pas moins de 500 teintes de verres plaqués ou colorés dans la masse. On a tellement reconnu sa valeur, que, depuis très longtemps, il est proposé pour la Légion d'honneur. Il est donc bien permis d'invoquer son autorité.

Je le répète, M. Appert est pétri, je dirai même : soufflé de bonnes intentions.

VITRAIL D'APPARTEMENT (XIXe SIÈCLE

CARTON D'UN VITRAIL COMPOSÉ PAR M. STEINHEIL

Pour M. SABATIER, avocat à la Cour de Cassation, à Paris

[illegible] 1889

Mais, par expérience, il semble que ses bonnes intentions ne produisent guère, en matière décorative principalement, que des résultats superflus.

MM. Guibert frères et Bobet sont des ouvriers modestes qui ont repris et perfectionné une très ingénieuse application. Pendant que Saint-Gobain faisait passer la lumière à travers les pavés, ils songeaient à la faire passer à travers les murailles et les toitures. Ils imaginaient des tuiles en verre se substituant aux tuiles de terre, et, grâce à eux, la maison du philosophe n'est plus une figure de rhétorique. « Du jour où l'on veut » est leur devise, et nous devons convenir qu'ils ont su très habilement la mettre en pratique.

Supposez un palais ainsi construit avec ces tuiles, avec ces pavés, et installez-y, dans le vestibule, les torchères de la cristallerie de Sèvres aux mille facettes scintillantes. Sur les étagères, groupez, à côté des éblouissantes compositions de Brocard, les vasques, les aiguières, les sébilles où M. Rousseau a coulé des paillettes et des pierres précieuses. Appliquez aux parois les tableaux de M. Reyen, qui après avoir prêté son imagination à ce grand industriel, travaille pour son compte et grave sur le verre, — problème inutile, mais admirablement résolu, — des figures et des ornements d'une si fine facture. Quelle magnificence! Quelle féerie! Et ce rêve est réalisable.

Et quel idéal festin que celui qui se donnerait, dans une des salles de ce palais inouï, sur des tables tout éclatantes, couvertes des services des frères Maës, sous les rayons des lustres allumés et des torches flamboyantes!

J'ai voulu, messieurs, élever devant vos yeux cette invraisemblable vision, avant de vous parler de M. Gallé, et je l'ai fait sans crainte, étant certain que, lorsque j'évoquerais ce nom, mes imaginaires conceptions ne lui feraient pas tort. Je puis, n'est-il pas vrai? déclarer qu'il est, lui, la révélation, l'événement de cette Exposition. Vous lui avez voté unanimement une médaille d'or, et peu s'en fallut que ce ne fût par acclamation. Nos règlements seuls s'y opposèrent.

Il est de fait que nous nous trouvons en face d'un progrès et d'une invention. M. Gallé, ayant regardé la matière, s'est dit que tout n'était pas fini, et que l'on pouvait innover toujours. Il l'a pétrie de mille manières inconnues. Il a cherché de nouvelles formes, et son cerveau est inépuisable. Il a trouvé des colorations, étendu la palette des émaux, perfectionné la taille et la gravure. Il a introduit dans le verre des oxydes et des sels que jusqu'ici l'on n'osait employer, et il en est résulté des effets que vous demanderiez en vain à une autre fabrique ou antique ou contemporaine. Le verre clair de lune, qui eut, depuis six ans, une si persistante vogue, est sorti de ses ateliers, comme le saphir nuagé. Il a imité les fleurs et imité les pierreries. Les marbres, les agates, les opales, les jades, il les reproduit, et les héliotropes, et les narcisses, et les roses, et toute la flore la plus compliquée. Sa palette comprend la peinture sur verre, la dorure et l'argenture, le camaïeu, la grisaille, le *Weisse Email* des Bohémiens, et des rouges et des bleus, et des noirs, et des jaunes, et des verts, et des demi-tons, gris, de chair, ivoirins, — que nul, avant lui, ne savait assembler.

Il est impossible, et je n'ai pas cette prétention, de passer en revue tous les bijoux que soumet à notre étonnement ce maître. Mais au moins c'est un devoir d'en signaler l'ensemble et d'applaudir à son infatigable poursuite de l'inédit.

Toutes ses formes ont cet avantage d'être tirées d'éléments naturels. Il ne tourmente pas bizarrement ses moules; il les consruit sur des modèles pris dans la contemplation

des êtres ou des choses. Il étudie la botanique, et retient les contours des feuilles ou les grâces des calices. Il considère la faune et en reproduit l'harmonie. Comme les Grecs avaient emprunté à la robustesse humaine l'idée de la colonne, à l'élégance des feuillages de l'acanthe le charme du chapiteau corinthien, M. Gallé emprunte ses compositions à la forêt, à l'homme, aux astres. Et puis, on sent qu'il pense, qu'il lit, qu'il est lettré. Ses dessins sont délicieux et rehaussés de maximes bien choisies. Il possède François Villon et toute la Pléiade, et ses souvenirs le guident heureusement. Voyez son gobelet à émaux polychromes contenant des feuilles d'or, dont il a tiré le sujet de la *Ballade des Dames du temps jadis*, ou le seau à fleur portant la légende : *Me fleurine la rose*. N'est-ce pas délicat et ravissant ? L'œuvre est complète, et dans son expression matérielle et dans sa composition... littéraire. Tout cela est très Français, et personne, hors des frontières, n'essayerait de rivaliser. On copiera, voilà tout.

Pour résumer mon opinion sur M. Gallé, je dirai ceci : c'est un savant, un artiste, un poète.

***

Paulò minora canamus. — La miroiterie, je l'avouerai, excite un peu moins mon enthousiasme. Je ne nie pas la limpidité des miroirs que nous avons eu à juger. Mais les miroitiers n'y ont qu'une part secondaire, puisqu'ils portent et n'ont à porter leur souci que sur l'encadrement. A ce titre, on peut leur adresser quelques félicitations, et surtout quelques encouragements. Mais il serait exagéré de faire d'eux un éloge sans réserve. Les bordures de verres appliqués sont froides, ne rehaussent pas le miroir ; plusieurs sont très chargées d'ornements et d'émaux, et le goût le plus délicat ne les distingue pas fréquemment. Cependant nous avons récompensé sans regret MM. Neiter et Prestat, Latarget, Remlinger et Vinet, Robcis, Levens. Mais qu'ils y réfléchissent. Nos médailles et nos mentions ne leur ont été décernées que comme des invitations à travailler davantage, et surtout à faire d'assidues visites à Cluny. Certainement, les miroirs sont de puissants agents de la décoration. Encore est-il mauvais de les surcharger et de les écraser par des attributs qui en atténuent et même en détruisent l'attrait.

***

Ce n'est pas sans un certain étonnement que nous trouvons les photographes placés sous notre juridiction. Evidemment, ils se servent du verre, et, sans le verre, ils ne sauraient se livrer à leur métier. Néanmoins, on les eût rangés tout aussi bien dans mainte autre catégorie. Quoi qu'il en soit, et puisque nous sommes conviés à nous prononcer sur leur mérite, il n'est pas contestable qu'ils se maintiennent dans la situation conquise, et même qu'ils parviennent à des résultats qui les rapprochent de l'art. Ils ont réussi à diriger leur objectif avec une précision qui leur permet de nuancer les reproductions et de dégrader à volonté les ombres.

MM. Piron et Charrier se recommandent, dans cette section, par leurs excellents travaux, et l'on éprouve une satisfaction réelle à considérer les épreuves de MM. Védrine et Larger. Les hommes du métier estimeront même que ces collaborateurs du soleil n'ont pas été par nous suffisamment favorisés. Ils devront attribuer notre parcimonie à l'inattendu classement qui nous a faits leurs juges. Il est clair que nous devions éprouver un embarras à mettre sur le même plan les photographes et les artistes verriers.

VERRERIES POLYCHROMES EXÉCUTÉES PAR Mr ROUSSEAU

***

Pour ces derniers, nous avons été très prodigues de distinctions. Cela tient à plusieurs causes. Qu'il me suffise de dire que l'art du vitrail, longtemps interrompu, est un art dont notre pays s'enorgueillit, et qui tend à revenir en faveur, après une assez longue éclipse. Les artistes verriers, qui ne sont plus gentilshommes, n'en sont pas moins placés très haut dans l'estime publique. Ils ont la mission charmante d'épandre et de distribuer avec goût la lumière, et de nous montrer l'azur du ciel à travers des images qui nous émeuvent ou nous sourient. Ils ne peignent pas; ils relient les verres colorés, et leur talent consiste à bien harmoniser les nuances, sans s'attacher particulièrement au modelé. C'est un chatoiement qu'ils doivent offrir à nos regards, plus qu'un tableau. A l'origine, ils furent chargés d'obscurcir nos basiliques et de remplir de mystérieuses ténèbres les absides où les crédulités et les fanatismes s'isolaient. Le verre était le complice de l'encensoir; la religion vivait de nuit et de parfums. De là, ces incomparables fenêtres ouvertes dans les ogives et qui, tamisant les rayons du grand air, vous forçaient à la méditation et à une sorte d'épouvante mystique. Aujourdhui, ce ne sont plus les mêmes besoins qui dirigent l'art du verrier. On restaure, certes, les vieux vitraux primitifs, et il est nécessaire, pour ne point en rompre les harmonieuses tonalités, d'être au courant des procédés de nos ancêtres; mais le verre, comme me l'écrivait un de nos excellents collègues, s'est, pour ainsi dire, laïcisé; il est destiné à parer des édifices qui n'ont rien de religieux et même des appartements privés; ce qui exige, de la part des spécialistes qui le manipulent, une recherche constante de la transparence. Le vitrail religieux ne peut avoir aucun rapport avec le vitrail des demeures particulières, et, le confesserai-je? je pense que, si le premier doit être conservé comme document historique, c'est vers le second que doivent se porter avec ténacité les études et les efforts des artistes verriers du présent et de l'avenir.

Cette tendance, hâtons-nous de le constater, se manifeste largement à l'Exposition actuelle. Que l'on prenne MM. Bastard et Bruyn, encore assez inexpérimentés, MM. Lavergne, Carot, Buglet, Henri Garnier, qui ont atteint des résultats fort intéressants, surtout le dernier, mais tâtonnent toujours, on se persuadera de cette vérité, que l'art du vitrail se modifie dans le sens de la clarté, se modernise et s'échappe des traditions. M. Bardon a exécuté, d'après Étienne Delaune, deux très remarquables morceaux, dont la facture est tout à fait supérieure. M. Hirsch a cherché les colorations laiteuses et argentées. M. Haillard témoigne d'une rare adresse. M. Bégule soigne extrêmement ses détails, et donne l'impression de tapisseries d'Orient qui seraient translucides. Et tous, tous sans exception, s'éloignent des chemins battus et nous livrent la pleine lumière, seulement adoucie par le caprice de leur composition.

M. Charles Champigneulles et Mme veuve Champigneulles nous présentent une exposition plus étendue et plus éclectique. Dans leurs collections, on trouve à peu près toutes les époques et toutes les écoles.

Ils restaurent, ils restituent, ils rétablissent et ils inventent. Mais la variété la plus frappante n'appartient pas à Mme veuve Champigneulles, qui se répète et nous montre trop d'œuvres déjà montrées. M. Charles Champigneulles, au contraire, s'est évertué visiblement à n'apporter que des vitraux nouveaux, et, dans le nombre, il en est qui sortent absolument de l'ordinaire. Il n'a pas seulement demandé ses modèles au moyen âge;

il a pensé à notre temps, et ses vitraux d'habitation, si élégamment conçus et construits pour Mme Judic, pour M. Albert Millaud, pour l'hôtel du *Figaro*, prouvent, à l'évidence, qu'il marche avec son époque et qu'il ne craint pas les audaces.

La majorité de notre jury, touchée par tant d'efforts, a désiré les récompenser par une médaille d'or. Permettez-moi d'ajouter que, pour ma part, je regretterais fort que ce désir n'eût pas été sanctionné en dernier examen.

***

Ayant rendu justice aux chefs d'industrie et aux raisons sociales — aux firmes, comme on dit en style commercial, — j'arrive avec satisfaction aux collaborateurs. Le jury du quatrième groupe peut se vanter de n'avoir pas négligé cette masse intéressante qui fait la renommée et le crédit de certains établissements, et qui, la plupart du temps, reste inaperçue. Le patron profite et l'ouvrier travaille ; l'ouvrier est souvent l'artiste ; c'est lui qui invente, qui modifie, qui produit, et c'est l'étiquette que le public distingue et garde en sa mémoire. MM. X... et Cie, voilà les heureux. Qu'eussent fait MM. X... et Cie, s'ils n'avaient derrière eux l'esprit qui pense et la main qui façonne ? Le capital est indispensable ; c'est le capital qui bâtit, qui installe, qui fournit, qui exporte. Malheureusement, le capital, par lui-même, n'est bon qu'à faire des acquisitions. Il est inerte. Le capital aurait beau faire, il ne créerait jamais. Son rôle consiste dans la rémunération. La pensée est supérieure au capital.

Aussi, messieurs, avez-vous eu l'initiative excellente de prier les chefs de maison de vous indiquer les collaborateurs qui ont le mieux aidé à leur production et à leur prospérité. C'est très bien, et vous serez approuvés.

Votre appel, je le sais, n'a pas été partout entendu. Il y a des rebelles nombreux à l'idée que le patron n'est pas le phénix. Tant pis pour les rebelles ! Nous vivons dans une ère où les geais qui se parent des plumes du paon sont montrés au doigt et succombent sous le ridicule de leur absurde et maladroite vanité.

Par conséquent, vous proposerai-je, avant d'énumérer les collaborateurs dont on nous a livré la liste, d'envoyer une marque de sympathie très vive aux honnêtes gens qui nous ont transmis leurs noms. Ayant l'horreur de l'équivoque, je ne vous dissimulerai pas que cet hommage a pour corollaire un blâme adressé à ceux qui, à nos sollicitations, ont opposé un mutisme incivil et ont gardé pour eux l'honneur conquis par des inconnus qui leur sont supérieurs.

Nous n'avons heureusement pas échoué dans toutes nos démarches. Mme Champigneulles n'a pas hésité à nous désigner MM. Evaldre, Delalande, Forhel. M. Charles Champigneulles nous a signalé MM. Duvauchel, Desain, Lebayle et Alleaume. M. Anglade, notre collègue, s'est empressé de nous dire : « Donnez vos bravos à Revient ». M. Garnier nous convie à saluer M. Giraud. M. Brocard, enfin, nous a montré, dans son admirable vitrine, la part de M. Fath et la part de son fils Émile, et, vraiment, on est heureux d'apprendre de sa bouche qu'il a ses continuateurs et que l'art retrouvé par lui ne périra pas avec lui [1].

***

1. M. Maurice Pelletier, d'Andrézieux, est signalé par ses associés comme exposant des verres extra-blancs et des manchons parfaitement soufflés, de trois mètres de hauteur sur soixante centimètres de largeur, en verre double. Venu un peu tard au Palais de l'Industrie, il n'a pu concourir. Mais il mérite certainement d'être signalé dans ce rapport.

Quant aux concours, ils se réduisent à un prix unique, donné à M. Charles Champigneulles, que je nomme pour la troisième fois et que je renonce à louer.

***

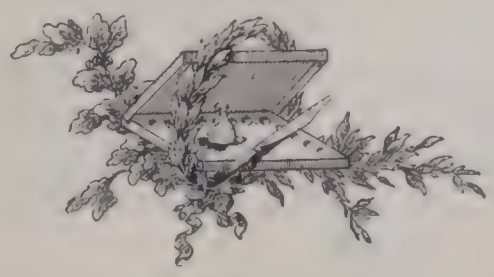
Messieurs,

Je ne pense pas qu'il soit exagéré, à la suite de ce compte rendu de nos longues inspections, où l'on a beaucoup discuté, où l'on s'est beaucoup passionné, de conclure par un applaudissement général à l'industrie verrière. Si entichés que nous soyons des antiquailles, nous aurions tort de ne point remarquer le travail qui se fait. On cherche énormément. On trouve énormément. Et tous les chercheurs, et tous les trouveurs ne sont pas accourus. Il existe, en France, une multitude d'hommes, très artistes, qui se servent des leçons anciennes pour les adapter à des formules nouvelles. Nous en avons admiré et fêté quelques-uns. D'autres se réservent. Nous aurons, un jour ou l'autre, à les féliciter, à les primer. Il est, par exemple, un M. Henri Cros... Mais, pardon. Je n'ai pas l'autorisation de m'évader de cette enceinte, ni de courir la pretantaine dans les ateliers. Je me contente de regarder autour de moi, et ce que je vois me rassure. Les plus humbles sont intéressants. On travaille. On s'ingénie. On rêve. On réalise. L'industrie française ne chôme pas, et il ne faut pas qu'elle chôme. L'Allemagne, qui nous surveille et nous menace, aura beau faire. Ce n'est pas dans les verreries de Brocard, de Gallé, de Rousseau, de Champigneulles, de Reyen, qu'elle pourra nous vaincre, ni même nous provoquer.

Tout au plus, tentera-t-elle de nous plagier, ce qui sera une satisfaction de plus pour notre patriotisme.

N. B. — La bibliographie, en cette matière spéciale, est assez restreinte. M. Henrivaux, cependant, mérite d'être cité pour son volume intitulé *le Verre et le Cristal*. Ce travail prouve une grande conscience scientifique et pratique. J'aurais désiré qu'il fût davantage tourné vers l'art.

Je me permettrai de signaler un autre livre qui n'est pas, sans doute, de ma compétence, puisqu'il traite de la mosaïque. Mais mon intervention a son excuse en ceci, que l'auteur, M. Gerspach, est chargé, dans notre quatrième groupe, de la mosaïque susdite et serait gêné pour parler de lui-même. D'autant mieux, qu'il se verrait, sous peine d'être taxé d'un affreux parti pris, dans l'obligation de faire son propre éloge. Son étude est, en effet, excellente, très substantielle, très convaincue, et, en la dégustant à petites doses, on en tirera le plus réel profit.



II

LA MOSAÏQUE ET LES ÉMAUX

RAPPORT DE M. GERSPACH

Messieurs,

La décoration en mosaïque a pris en France, depuis quelques années, un développement assez important pour que l'Union centrale ait cru devoir l'inscrire dans le programme de son Exposition et de ses concours de 1884.

Notre Société a montré ainsi qu'elle était attentive à tous les progrès accomplis dans les arts de la décoration.

Permettez-moi de rappeler d'abord et sommairement quelques-unes des apparitions que la mosaïque a faites dans notre pays.

Période gallo-romaine :

Dans presque toutes les contrées de la Gaule soumises à la domination romaine, on trouve des mosaïques historiées ou ornementales; la liste en serait trop longue à établir ici. L'État, les départements, les communes conservent avec soin ces intéressants ouvrages dont plusieurs sont des œuvres d'art très remarquables.

Ve siècle. Nantes : église des Apôtres; — Tours : église Saint-Martin; — Toulouse : sanctuaire de la Daurade.

VIe siècle. Paris : église des Apôtres, située sur le *Mons Locutitius*, que le Panthéon couronne aujourd'hui.

IXe siècle. Germigny-des-Prés (Loiret) : église; — Saint-Riquier en Ponthieu (Picardie) : monastère.

Xe siècle. Lyon : église Saint-Irénée; — Reims : église Saint-Remy; — Nîmes : cathédrale; — Saint-Gilles (Gard); — Lescar (Basses-Pyrénées).

XIIe siècle. Saint-Denis : abbaye; — Lyon : église d'Ainay.

XVe siècle. Paris : église Saint-Merry.

XVIIe siècle. Paris : fondation d'un atelier de mosaïque à la manufacture des Gobelins.

XIXe siècle (premières années). Paris : fondation d'une manufacture nationale de mosaïque.

Si la très grande partie de ces travaux a disparu, ce n'est pas au temps, mais à l'incurie et au vandalisme qu'il faut en attribuer la cause.

Parmi les travaux modernes terminés ou en cours d'exécution, on peut signaler :

De M. Charles Garnier. — Le théâtre de l'Opéra; le Cercle de la librairie; le panorama Valentino; le casino de Monte-Carlo; le panorama de Marigny.

De M. Revoil. — La cathédrale de Marseille; la cathédrale de Nîmes; la chapelle Notre-Dame-de-la-Garde, à Marseille.

De M. Davioud. — Le palais du Trocadéro.

De M. Sédille. — Les magasins du Printemps.

De M. Lameire. — La chapelle de Bellème (Orne); le Comptoir d'escompte, à Paris; le collège Sainte-Barbe à Paris; le casino d'Aix-les-Bains; la chapelle de l'hôpital, à Saint-Germain en Laye; le palais des Arts, à Lyon.

De la manufacture nationale. — Le fronton du musée de Sèvres, d'après M. Lameire; la colonne Rougevin, d'après M. Coquart; l'abside du Panthéon, d'après M. Hébert, pour les figures, et d'après M. Galland pour l'ornement; le grand escalier du musée du Louvre, d'après M. Lenepveu, pour les figures, et d'après M. Guillaume, architecte, pour l'ornement.

De M. Bessière. — La maison Marguery.

De M. Deslignières. — Le théâtre des Menus-Plaisirs [1].

Cette liste est certainement incomplète; elle montre néanmoins que le mouvement imprimé par M. Charles Garnier s'accentue avec une certaine énergie. Elle prouve aussi que les travaux de décoration qui font corps avec l'architecture ne peuvent être représentés, dans une exposition, dans une proportion exacte; nous ne comptons en effet à notre catalogue que trois établissements de mosaïque dont celui de l'État, fondé par une loi de 1875, qui échappe à notre jugement en sa qualité de manufacture nationale. Il ne serait pas juste, pensons-nous, de mettre les ateliers particuliers en parallèle avec un établissement officiel dégagé de toute préoccupation commerciale.

Avant d'examiner les mosaïques exposées, il convient d'expliquer le travail de la mosaïque car, sans cette précaution, une partie du rapport resterait inintelligible.

Le travail rationnel, normal de la mosaïque décorative s'exécute comme il suit. Le modèle étant adopté, on creuse la surface à décorer à l'épaisseur de la mosaïque; on remplace par une couche de plâtre les parties enlevées; on dessine au trait le motif; on enlève partiellement la couche de plâtre, on la remplace par du mastic ou du ciment, et dans cette matière on plante le cube légèrement taillé en biseau, afin de mieux le loger. De cette façon, le mosaïste voit ce qu'il fait, il peut accentuer une valeur, poser une lumière, éteindre un ton, assurer une ligne; en un mot, il conduit le travail selon l'esprit du modèle, le milieu ambiant et d'après son tempérament personnel.

A cette opération directe l'industrie tend à en substituer une autre plus facile, plus rapide, et, par suite, d'un prix de revient inférieur. Le modèle est dessiné sur un carton; le mosaïste prend le cube, le colle sur le dessin, face au carton et revers en vue; lorsque le carton est recouvert, on le retourne et on applique dans le mastic. Le procédé, admissible pour l'ornement, ne l'est point pour la figure; en effet, le mosaïste ne voit pas ce qu'il produit, il travaille à l'envers, sans avoir, comme le tapissier, la facilité d'examiner l'endroit à chaque moment; les cubes lui apparaissent non pas unis et joints, mais rugueux et disjoints, à cause du biseau sans lequel ils ne tiendraient pas dans le mastic; les ors notamment, d'une si heureuse application dans les lumières, se montrent en couleur, le cube n'étant doré que sur la partie en vue. Ce n'est plus un art, c'est un métier; le mosaïste n'est plus un artiste, c'est un ouvrier inconscient; le travail est plat, sans accent, sans caractère; il n'est même pas à la mosaïque ce que la chromolithographie est à la peinture. Le procédé sur le papier est une décadence dont les effets seront

1. Ce rapport ne parlant que sur la mosaïque d'émail, nous n'avons pas eu à nous occuper des nombreux parements en marbre et en pierre exécutés depuis quelques années.

funestes à la mosaïque, en ce sens qu'il lui interdira l'accès des compositions historiées et réduira son rôle aux ornements et aux parements. Les manufactures officielles le repoussent, comme les Gobelins repousseraient la tapisserie à la mécanique.

Nous pouvons maintenant aborder les mosaïques exposées.

M. Guilbert-Martin, fabricant à Saint-Denis (Seine), expose des cadres, des figures et des motifs d'ornement.

L'ornement est traité avec franchise et sobriété; le fabricant a compris qu'à la multiplicité des tons il fallait substituer des colorations nettement déterminées et que les à-plats valaient mieux que les dégradations. Les principaux motifs à figures sont : le panneau de la ville de Paris et la Cléopâtre.

Le panneau de la Ville est d'après le carton de M. Lameire, il montre l'écusson à la nef posé sur un lion accroupi et soutenu par la Marine et l'Industrie, représentées par deux figures humaines. La Cléopâtre est, d'après une aquarelle de Gustave Doré, conçue, il faut le dire, en vue d'un grand révêtement en faïence. Les deux ouvrages sont le résultat du travail direct et non de la méthode sur le papier. On le sent à première vue : le mosaïste a usé d'une certaine liberté; il n'a pas copié, il a interprété un modèle à l'huile et à l'aquarelle, sans chercher à reproduire les effets des couleurs liquides; en un mot, il a fait une mosaïque et non un tableau.

M. Guilbert-Martin a créé dans sa fabrique une école de mosaïque où les élèves français apprennent leur art et leur métier. Il a adopté la méthode d'enseignement employée à la manufacture nationale. D'après un estampage prêté par cet établissement, il a fait faire le compartiment de Diane dans la composition cosmique exécutée en 1516, d'après les cartons de Raphaël, par Ludovisi della Pace dans la chapelle Chigi, à Sainte-Marie-du-Peuple. La mosaïque a été copiée avec une fidélité rigoureuse, cube par cube; les élèves ont pu ainsi s'initier à une technique en harmonie parfaite et constante avec le plus excellent modèle que la Renaissance ait fourni à la mosaïque.

M. Guilbert-Martin fond dans sa verrerie tous les smaltes[1] nécessaires, y compris les galettes à fond d'or qui ont été si longtemps le monopole de Rome et de Venise.

A cette occasion, qu'on nous permette une remarque. Les fondeurs de smaltes pour mosaïque, en Italie comme en France, montrent avec satisfaction leurs gammes de couleurs indéfiniment prolongées; de dégradations en dégradations, de teintes franches en subdivisions de teintes, on est arrivé à une palette de plusieurs milliers d'échantillons; la fabrique du Vatican pourrait ainsi aligner jusqu'à 25,000 tons. A notre sens, cette richesse n'en est pas une; elle pouvait se comprendre alors que l'objectif des ateliers et leur gloire étaient dans la reproduction des tableaux des maîtres mis à la mode dans la basilique de Saint-Pierre de Rome par Urbain VIII, dont le pontificat eut lieu de 1623 à 1644; mais de notre temps elle n'a plus de raison d'être, elle est même dangereuse.

On demande aujourd'hui, en mosaïque comme en tapisserie, des procédés plus simples, une exécution plus sommaire; pour les carnations, par exemple, il faut mettre le mosaïste aux prises avec quatre tons au plus; l'expression d'une figure sera ainsi

1. Le mot smalte est usité en Italie, depuis plusieurs siècles, pour désigner les émaux employés dans la mosaïque. Nous l'avons adopté depuis quelques années, afin d'éviter une confusion entre les divers émaux en usage dans les arts.

plus facile à rendre, l'impression sera plus pénétrante et le travail plus rapide. Que les fondeurs d'émaux, au lieu de multiplier les nuances, les donnent plus chaudes, plus franches, plus nettes, plus déterminées : ils rendront service aux mosaïstes, qui ne pourront plus tomber dans le gris et le terne si affadissant qui marque certains ouvrages modernes.

M. Facchina a fait beaucoup pour la mosaïque; il a un atelier à Paris et un autre bien plus important à Venise; c'est là que s'exécutent la plupart de ses mosaïques, c'est là aussi qu'il fond ses émaux. Son exposition actuelle consiste en ornements et en figures. Le morceau principal est la reproduction d'une peinture de Tiepolo au palais Labia de Venise. Dans cet ouvrage éclate toute l'impuissance du procédé sur le papier. De même que pour juger la valeur d'art d'un portrait il n'est pas besoin d'avoir le modèle sous les yeux, de même nous pouvons ici, à Paris, juger une mosaïque dont l'original est à Venise et constater que le dessin est parfois douteux, que la coloration est sans harmonie, que l'ensemble est à ce point sans caractère que le modèle pourrait être attribué à tel autre maître qu'à Tiepolo. Ce peintre, cependant, a une touche légère, fine, élégante, qui lui est particulière; il clôt à la fin du XVIIIe siècle la liste des grands décorateurs de l'école vénitienne; mais, certes, ce n'est pas cette mosaïque qui fera comprendre le rang distingué qu'il a tenu après le Titien, Veronèse, le Tintoret, les Palma, Salviati, P. della Vecchia et d'autres moins célèbres.

Les figures exécutées par M. Facchina d'après les modèles antérieurs à la Renaissance méritent les mêmes critiques. On peut se demander si elles sont du IXe siècle ou du XIIe, c'est-à-dire de l'époque la plus barbare de l'art ou de l'aurore de la première Renaissance.

La conséquence à tirer de cet examen est élémentaire. Il ne faut demander à un procédé que ce qu'il peut donner. L'erreur de M. Facchina est de croire que le procédé sur le papier vaut le travail direct; il se trompe et son exposition en est la preuve évidente.

Nous n'avons, d'autre part, que des éloges à donner aux ornements de ce fabricant, et, en particulier, à un très bon pavement d'après l'antique.

Messieurs, si je me suis trop étendu sur la section dont vous m'avez confié le rapport, je trouve mon excuse dans le désir que j'ai eu de signaler, sans parti pris, un danger qui menace la mosaïque naissante et aussi dans la satisfaction que j'éprouve.

La mosaïque décorative suit une marche progressive très marquée. Lorsque M. Ch. Garnier a voulu appliquer au théâtre de l'Opéra cette décoration, la plus puissante de toutes, il a dû recourir à Venise; les matériaux et le travail de l'Opéra sont italiens, seuls les modèles sont français. Aujourd'hui, nous sommes presque affranchis; tous les matériaux peuvent être préparés en France; nous avons formé des mosaïstes français et bientôt nos ateliers seront exclusivement composés de Français.

A l'exception de l'Italie, où la mosaïque fleurit depuis vingt siècles, nul autre pays ne peut montrer de semblables résultats; c'est que nul autre pays n'est au même degré propre à la culture des arts de la décoration, soit qu'ils aient pris naissance au delà de nos frontières, soit qu'ils résultent de notre génie national.

RAPPORT SUR LES ÉMAUX

Messieurs,

Le rapport sur les émaux ne peut être que sommaire et fort court. Les exposants ont été peu nombreux; presque tous sont connus par leurs envois aux Salons annuels et aux précédentes expositions.

Le jury n'a pas eu à proposer de médaille d'or pour cette section, les exposants qui auraient pu prétendre à cette récompense étant hors concours.

Nos artistes persévèrent dans le travail difficile et ingrat des émaux peints, ils continuent à montrer dans cet art leurs qualités habituelles de finesse et d'élégance.

Les grandes pièces cloisonnées ont fait défaut à l'Exposition ; il semble qu'il y ait en ce moment, dans ce genre de production, un arrêt qui tient évidemment à l'importation toujours croissante des émaux cloisonnés de l'extrême Orient. Ces ouvrages nous arrivent avec des prix tellement bas, que le fabricant français ne peut songer à engager la lutte.

Les maisons soucieuses de leur renommée continuent à produire des ouvrages d'orfèvrerie et de bijouterie très distingués, au moyen des émaux à cloisons rapportées, des émaux de basse taille et des émaux à jour ; mais les fabricants de l'article à bon marché, broches, épingles et autres menus objets de parure ne suivent pas l'exemple donné par l'élite de leur industrie. Le travail technique est bien traité, les modèles sont choisis sans discernement et sans goût; le besoin de faire du nouveau entraîne le fabricant à une fantaisie voisine de l'enfantillage. Les émailleurs mettent la faute sur le compte du public ; il semble cependant qu'ils pourraient guider le goût de l'acheteur et non le suivre : ainsi font, notamment, les industries du papier peint et celle des cotons imprimés, tenues également à produire à très bon marché.

Il nous paraît que notre industrie ne se préoccupe pas assez de donner un caractère d'art marqué aux objets usuels, à bas prix. La possession d'objets d'art ne doit pas être le privilège exclusif des gens fortunés. Les ustensiles de ménage, les poteries et les verreries de service, la bijouterie populaire pourraient sans frais refléter les modèles conçus par de véritables artistes; il en a été ainsi dans l'antiquité classique et à d'autres époques, en Orient particulièrement; et, de nos jours, les bons modèles donnent l'embarras du choix. L'application des émaux à la bijouterie et à l'orfèvrerie pourrait jouer un rôle important dans cette pénétration de l'art dans l'intérieur des demeures modestes, et nous nous permettons d'émettre le vœu que, par ses expositions, ses concours et ses encouragements, l'Union centrale des Arts décoratifs puisse contribuer à atteindre ce résultat.

RAPPORT DE M. RENÉ MÉNARD

Le jury du cinquième groupe avait à apprécier des ouvrages d'un caractère très divers. Pour mettre de la méthode dans son travail, il a divisé son examen en sept parties distinctes :

1° Les Écoles;
2° Modèles pour l'enseignement;
3° Modèles de construction, d'appareillage, de charpente, etc.;
4° Architecture;
5° Décoration, modèles de peinture et de sculpture;
6° Cartons de vitraux;
7° Modèles de mosaïques.

PREMIÈRE SECTION

LES ÉCOLES

L'exposition des écoles comprend les travaux faits par les élèves des écoles nationales d'art décoratif de Paris, pour les garçons et pour les filles, de l'École nationale de Limoges et de l'école annexée à la manufacture de Sèvres. On a compris dans le même groupe l'exposition des écoles professionnelles de Mlles Menon et Viard. Le jury a décidé qu'il commencerait ses études par l'examen de l'École nationale des Arts décoratifs pour les garçons, placée sous la direction de M. Louvrier de Lajolais.

Cette école a été fondée, en 1767, pour répondre aux besoins de l'industrie française et pour combler le vide que causait aux études premières la disparition des anciennes corporations et des règlements d'apprentissage qui y avaient été en vigueur et qui, à cette époque, tombaient en désuétude.

Elle prit le titre d'*École royale de dessin et de mathématiques*, et ses cours eurent lieu d'abord le matin, puis le soir, parce que les enfants qui la fréquentaient étaient occupés pendant le jour à l'atelier, où ils apprenaient le métier qu'ils devaient exercer plus tard.

L'école était pour eux un point de ralliement, où ils acquéraient, en dehors de toute spécialité, les notions de dessin et de mathématiques indispensables à toutes les industries. Ainsi conçue, l'école était appelée à rendre au pays de très sérieux services; mais, au commencement de ce siècle, elle fut entraînée dans le courant de l'école classique, et, déviant de son principe qui était l'application du dessin à l'industrie, elle se transforma au point de devenir une sorte d'école préparatoire à l'École des Beaux-Arts. Ce fut alors qu'elle reçut des élèves le surnom de *la petite école,* surnom parfaitement justifié, puisque les enfants qui allaient y apprendre le dessin d'après les têtes lithographiées de Romulus ou de Didon, mettaient toute leur ambition à devenir, comme leurs aînés de l'École des Beaux-Arts, capables de composer une esquisse sur Cicéron ou Catilina. On continua, il est vrai, à faire un peu de mathématiques et de dessin linéaire, mais ce n'étaient pas les mêmes élèves, et ceux qui faisaient la figure affectaient un dédain comique pour ceux de leurs camarades qui faisaient des exercices de précision, incompatibles, suivant eux, avec l'inspiration qui fait les vrais artistes.

Quant à l'industrie et à ses besoins si nettement déterminés, on n'y songeait guère à l'École ni ailleurs, et la période dont je parle, celle qui embrasse la Restauration et le règne de Louis-Philippe, a été d'une incroyable stérilité sous le rapport de l'inspiration décorative. Un mot fatal circulait alors parmi les jeunes gens : *le grand art,* et ce mot était lui-même l'expression d'une doctrine fatale : *qui peut le plus peut le moins.* Partant de ce point, tout le monde se dirigeait vers un but uniforme, et les ratés du grand art, que les nécessités de la vie entraînaient vers une besogne plus lucrative, croyaient déchoir en s'adressant à l'industrie, qui, faute de mieux, était bien obligée de s'adresser à eux, et acceptait ainsi des modèles où toutes les lois décoratives sont absolument méconnues. Mais il y a une force plus grande que la routine scolaire ; c'est la vitalité de la nation, qui veut que sa production soit en rapport avec son génie propre, et qui, en matière de goût, n'accepte pas de tutelle. On céda bientôt à l'impérieux besoin de mettre l'enseignement d'accord avec l'opinion publique, et des hommes de la plus haute valeur apportèrent à des réformes devenues indispensables le concours de leur savoir et de leur talent.

Ce fut alors, Messieurs, que Viollet-le-Duc vint, à l'école dont nous parlons, fonder ce cours d'histoire et de composition d'ornement qui est resté un des plus suivis et des plus fructueux de l'école. Les élèves apprirent qu'il pouvait y avoir dans la décoration autre chose que des ornements romains ; que l'art grec n'était pas contenu tout entier dans Vignole ; que le moyen âge avait élevé de merveilleux monuments, et que notre pays, dont jusque-là on n'avait parlé qu'avec un certain dédain, occupait dans l'histoire des arts une place de premier ordre. M. Ruprich Robert, qui professa après Viollet-le-Duc, continua le même enseignement sous sa forme historique, mais en se préoccupant davantage de la botanique ornementale et du rôle de la flore dans la décoration ; il appela surtout l'attention des élèves sur le parti qu'ils pourraient tirer des plantes de notre pays. En étudiant les différents styles, ils reconnurent que l'ornement avait sa base dans l'observation de la nature, et que les époques de décadence sont celles où, au lieu de puiser à cette source, les artistes se sont contentés d'imiter l'interprétation des époques précédentes. Cette doctrine, qui, aujourd'hui, ressemble un peu à une *la palissade,* était alors absolument nouvelle et en contradiction avec toutes les idées reçues.

En même temps que l'esprit scientifique entrait dans l'école, l'Union centrale,

dont l'influence allait toujours croissant, et qui appelait dans son sein tous les talents dont s'honore l'industrie, transmettait aux écoles les vœux des producteurs et luttait avec toute son énergie pour avoir enfin un enseignement qui fût en rapport avec le but qu'il se proposait. Des réformes furent tentées petit à petit, mais toujours avec une certaine timidité, jusqu'au jour où une direction nouvelle, apportant avec une foi profonde dans sa doctrine une incessante activité pour la faire prévaloir, combattit le mal dans sa racine, arbora hautement le drapeau des idées nouvelles et amena l'école au point où vous la voyez aujourd'hui.

En prenant le titre d'École nationale des Arts décoratifs, elle affirmait ce qu elle voulait être. Dès lors, plus d'équivoque : l'élève qui franchit cette porte sait qu'on ne lui fera pas faire ici des exercices préparatoires, en vue d'une école supérieure, mais qu'il y apprendra tout ce qui concerne la décoration, et qu'en quittant l'école il sera muni d'un bagage artistique suffisant pour donner à l'industrie les modèles dont elle a besoin. Il sait aussi que l'école n'est pas professionnelle, car les écoles des arts et métiers ont seules pour mission d'instruire les enfants par l'apprentissage d'une profession déterminée ; mais, s'il n'a pas appris la pratique d'un métier, il sait quel concours chaque métier peut demander à l'art, et il peut être employé partout comme dessinateur ou comme modeleur.

Tout l'enseignement de l'école tend à ce but : les compositions ornementales sont toujours faites rigoureusement à l'échelle et avec indication de la matière employée, qui change à chaque concours, suivant la nature de l'objet. L'élève apprend ainsi qu'il ne peut pas demander à la terre des formes que le métal est seul susceptible de recevoir ; que le dessin qui est convenable pour un tissu ne vaudrait rien si on l'appliquait à un panneau en bois, et que le verre se prête à des combinaisons qui ne conviendraient pas au marbre.

Les travaux des élèves sont donc excessivement variés, et si l'école avait voulu montrer l'ensemble de son enseignement, elle aurait occupé plusieurs salles. Pour répondre au caractère un peu spécial de l'Exposition, elle a dû se restreindre aux compositions d'élèves faites en vue de la céramique. Ces aquarelles, dont les couleurs ont du être subordonnées aux teintes que peut supporter la cuisson, représentent des vases, des plats, des tasses, des porte-bouquets, dont le style élégant et fin a été fort apprécié par le jury. Ce qui démontre surtout le caractère pratique de ces études, c'est qu'elles ont servi de modèles aux pièces exécutées en porcelaine par les élèves de l'école de Limoges, qui est connexe de celle de Paris et est placée sous la même direction.

Les compositions susceptibles d'être exécutées par l'industrie appartiennent toujours à des élèves déjà assez avancés, et qui, en dehors du cours de composition d'ornements, suivent l'atelier d'applications décoratives, si remarquablement dirigé par M. le professeur Lechevallier-Chevignard. Mais le jury n'aurait eu qu'une idée incomplète de l'enseignement qui se donne à l'école, si on ne lui avait pas montré, à côté des travaux des classes supérieures, ceux qui se font dans les classes élémentaires. En dehors des cours spéciaux du dessin linéaire et du dessin de la figure et d'ornement, qui sont obligatoires pour tous les commençants, on met devant leurs yeux une plante vivante, qu'ils doivent reproduire dans un dessin teinté avec des couleurs à l'eau. Chacun de ces exercices est double, en ce sens que l'élève dessine deux fois la plante qu'il est chargé de reproduire. L'un des deux dessins est

perspectif et l'autre présente l'analyse géométrale du même modèle ; l'élève fait ses deux dessins à côté l'un de l'autre et sur la même feuille de papier, afin d'en rendre le rapport plus saisissable. Si, par exemple, un élève a dessiné la fleur d'un bleuet vu perspectivement, il dessinera la forme géométrale a côté, et quand il aura ainsi dessiné différentes fleurs, dont le caractère est que les pétales rayonnent autour d'un centre commun, il reconnaîtra que le principe de la rosace est puisé dans la nature, bien que le caractère ornemental des rosaces présente un nombre infini de variétés.

Ce genre d'exercice présente un double avantage. D'abord l'élève reconnaît ainsi que l'imagination décorative a son point de départ dans l'observation constante de la nature, sans laquelle les facultés natives les plus brillantes finiraient nécessairement par s'amoindrir et même s'oblitérer tout à fait. Ensuite son attention est appelée de la sorte sur la flore de notre pays, dont les modèles nous sont offerts à chaque pas, et c'est par des études de ce genre qu'il évitera dans ses compositions l'éternelle redite des modèles classiques. En un mot, on a cru que l'étude de l'ornement devait, comme l'étude de la figure, comprendre à la fois les chefs-d'œuvre du passé qui constituent la grande tradition du goût, et les formes infiniment variées de la plante naturelle, qui offrent des modèles toujours nouveaux pour les caprices de l'imagination et qui développent le sentiment de l'analyse personnelle. En effet, l'élève qui le matin a dessiné dans sa classe la rosace du tombeau des Scipions ou les feuillages d'un chapiteau français du XIIIe siècle, et qui, l'après-midi, se trouve en face des plantes qui en ont été le principe, se fait à lui-même une esthétique et trouve ainsi sa personnalité. Car si la fréquentation des chefs-d'œuvre est l'antidote contre la bizarrerie et le mauvais goût, l'étude incessamment renouvelée de la nature peut seule nous préserver des errements surannés des écoles et des routines professionnelles, qui, malgré la prétention qu'elles ont de reproduire les choses les plus admirées, n'ont pas plus d'importance dans l'art de la décoration que n'en ont les orgues de Barbarie dans l'art musical.

L'écueil des interprétations décoratives, pour un élève peu avancé, est de tomber quelquefois dans une symétrie géométrique qu'il éviterait par une étude plus attentive du caractère botanique de la plante, et qu'il évite, en effet, dès qu'il a un peu plus d'acquis. Ces inexpériences, qui n'ont rien de surprenant chez des enfants de douze à quinze ans, sont souvent accompagnées de contours bien étudiés, et qui ont un très grand charme par leur naïveté même. Le jury a vivement apprécié l'ensemble de ces études, et exprimé le désir que les élèves puissent faire avec la faune des exercices analogues. Mais on se heurte ici à des difficultés d'un ordre purement matériel ; car, s'il est toujours aisé de se procurer une fleur dans son pot, une école pourrait difficilement s'annexer une ménagerie. D'un autre côté, les moulages d'animaux ou de statues d'animaux qui sont absolument recommandables pour l'étude ne sont pas très communs. Aussi le jury a-t-il émis le vœu que quelques-uns des beaux ouvrages de Barye pussent être employés comme modèles dans l'école ; mais il a dû en cela se borner à un simple vœu, parce que le droit de reproduction des ouvrages de Barye constitue une propriété particulière.

Sur la demande du jury, le directeur de l'École nationale des Arts décoratifs avait fait apporter deux grands cartons contenant des dessins de figures, d'ornements et d'architecture, ainsi qu'un grand nombre d'épures de géométrie, de perspective, de géométrie descriptive, afin qu'on pût juger de l'ensemble des études scolaires. Après un examen

attentif de ces dessins, et particulièrement des études d'architecture, qui ont dans l'enseignement de l'école un importance toute spéciale, le jury a exprimé hautement sa satisfaction.

Le jury a ensuite examiné les travaux des élèves de l'École nationale d'art décoratif de Limoges, qui est inséparable de celle de Paris, puisqu'elle suit les mêmes méthodes et est placée sous la même direction. L'enseignement du dessin est identiquement le même qu'à Paris, mais les ateliers d'applications décoratives présentent un caractère beaucoup plus spécial, puisqu'ils ont été créés dans le but de former des modeleurs et peintres céramistes, en vue de la fabrication de la porcelaine, qui est la grande industrie de Limoges. L'école n'a pas de four, et elle a recours pour la cuisson aux fabricants de la localité, qui apportent aux élèves le plus bienveillant concours et les conseils pratiques les plus expérimentés. Le jury avait donc à examiner les pièces exposées sous le rapport du goût dans l'agencement décoratif et de l'harmonie dans l'association des teintes. Au centre de la salle, on voit tout d'abord deux grandes pièces : un médaillon colossal en porcelaine blanche, travail plein de promesses du jeune élève Honorat, et un grand porte-bouquet décoré au grand feu de four et exécuté d'après la composition primée de l'école de Paris.

Après avoir constaté l'excellent caractère de ces pièces, le jury a porté son attention sur la vitrine où sont exposés les plats, les coupes et les vases exécutés à l'école. Il a été frappé tout d'abord par l'aspect distingué de ces produits, dont l'ornementation est souvent du goût le plus délicat et dont la couleur charme par ses transitions insensibles et par l'extrême douceur de ses teintes. La palette du céramiste, qui veut faire de la porcelaine au grand feu, est nécessairement assez restreinte, mais on ne regrette pas l'absence de tons éclatants, qui, en donnant aux pièces un aspect plus brillant, leur enlèverait peut-être cette harmonie, qui n'attire pas l'œil, mais qui le captive en le retenant sous le charme.

A côté des grandes vitrines et des pièces au grand feu, il faut citer très honorablement les essais aux différents feux faits avec les émaux et les couleurs Perusson, ainsi que les décorations sur couverte au feu de moufle et qui consistent en services de table et en services de tasses à thé et de tasses à café. L'attention du jury s'est encore portée avec intérêt sur les pièces trempées et dont la décoration, très délicate et très céramique, a été exécutée à la gravure sur cru ou avec des pâtes rapportées.

Des dessins et aquarelles de fleurs et de plantes exécutés d'après nature, sous la très habile direction de M. le professeur Grenaud, complètent l'exposition de l'école de Limoges, dont les travaux ont produit sur le jury la meilleure impression. La réorganisation de cette école est encore très récente : c'est ce qui explique pourquoi un grand nombre de pièces ont été exécutées d'après des modèles composés par les élèves de Paris, qui sont les aînés de ceux de Limoges et ont, par conséquent, une plus grande expérience. Mais les résultats acquis dès à présent sont excellents, et l'enseignement du dessin, tel qu'il existe aujourd'hui, ne peut manquer d'avoir sur l'avenir de l'industrie limousine l'influence la plus heureuse. La fabrication de la porcelaine blanche de Limoges est dès à présent incomparable, mais elle a besoin d'être complétée par le goût et la science de la décoration. Quand l'école aura fourni à l'industrieuse cité des décorateurs vraiment artistes, la porcelaine de Limoges n'aura pas à redouter les plus hautes rivalités.

Le jury, ne pouvant récompenser les écoles de Paris et de Limoges qui sont hors

concours, mais constatant les résultats considérables qui ont été obteuus depuis ces dernières années, a adressé ses plus chaudes félicitations à celui qui les dirige, au personnel qu'il a sous ses ordres, et ses encouragements aux élèves de Paris et de Limoges.

Après avoir terminé son examen et reconnu l'excellente direction de ces deux écoles, le jury du cinquième groupe a porté son attention sur l'École nationale des jeunes filles, dirigée par Mlle Marandon, de Monthiel. Il a constaté le très grand progrès accompli depuis quelques années par cet établissement, qui suit dans l'enseignement le même programme que l'école des garçons.

Il a été extrêmement satisfait de l'aptitude que montrent les jeunes filles pour un genre d'études auquel leur sexe avait toujours semblé rebelle, celles notamment qui se rattachent aux applications mathématiques.

Il a également été très satisfait des dessins qui lui ont été montrés, d'après la figure et d'après la plante.

Il a apprécié le mérite de quelques compositions de frises ornementales, et de la plupart de celles qui se rapportent à la bijouterie, genre auquel les femmes se sont rarement adonnées, mais pour lequel elles auraient des dispositions tout à fait remarquables, si on en juge par les ouvrages qu'expose l'école.

Le jury a terminé son examen en complimentant chaleureusement la directrice, les professeurs et les élèves.

L'école de dessin annexée à la manufacture de Sèvres a été ensuite l'objet d'un examen d'autant plus attentif que cette école est de formation toute récente. Comme elle est destinée surtout au recrutement des artistes de la manufacture, l'enseignement qu'on y donne présente nécessairement un caractère un peu spécial. Quelques bonnes figures dessinées d'après le modèle vivant ont tout d'abord frappé le jury, qui a néanmoins trouvé que ce genre d'étude, malgré son importance, semblait ici un peu envahissant. Il est vrai qu'il a vu également quelques aquarelles fort bien traitées d'après des fleurs, des animaux et des natures mortes ; mais il lui a semblé que dans l'enseignement d'une école décorative, l'étude de la plante pourrait avoir une importance plus grande. Il voudrait aussi que le choix des modèles pour l'enseignement du dessin linéaire et du dessin d'architecture fût plus épuré, et il a tout spécialement attiré l'attention du directeur artistique de l'école, M. Carrier-Belleuse, sur cette branche importante de l'enseignement. En formulant ainsi ses vœux, le jury a voulu indiquer la tendance qu'il voudrait voir imprimer aux études, et nullement prononcer un jugement sur une école encore en voie d'organisation et dont on doit attendre d'excellents résultats.

Par une innovation fort ingénieuse, on a placé les dessins du professeur dans une salle contiguë à celle où sont les ouvrages des élèves, et, bien que cette exposition soit tout à fait privée, le jury du cinquième groupe l'a examinée en même temps que l'école elle-même.

Dans cette très curieuse et très intéressante série de dessins décoratifs, composés et exécutés par M. Carrier-Belleuse, le jury a vivement apprécié l'esprit charmant et l'étonnante fécondité d'invention de cet artiste. Ces dessins, qui semblent jetés sur le papier comme une causerie sémillante et aimable, sont exécutés au crayon blanc sur un fond gris foncé, dans un mode expéditif qui exclut toute hésitation et n'est jamais à court. Le jury, qui ne pouvait récompenser cet artiste depuis longtemps hors concours, a émis le vœu que ces dessins, conçus pour la plupart en vue de la décoration de vases

en céramique ou en orfèvrerie, soient acquis pour le musée où ils pourront être d'une grande utilité. Il a demandé en même temps qu'un diplôme d'honneur fût donné à M. Carrier-Belleuse comme témoignage du mérite qu'il a trouvé dans ces dessins.

Le jury est ensuite descendu dans la nef et a examiné le cours professionnel de Levallois-Perret, dirigé par Mlle Menon.

Les travaux d'élèves qui figurent à l'Exposition consistent en une série variée de pièces céramiques peintes sur émail stannifère. Sauf quelques reproductions, la plupart de ces ouvrages sont exécutés d'après les compositions des élèves. L'enseignement du dessin, dans cette école, comprend les éléments de la figure et de l'ornement, mais son organisation comporte, en dehors du cours de céramique, divers cours professionnels de modes, de couture, etc. Le jury a exprimé sa satisfaction à la directrice et s'est ensuite porté vers l'école professionnelle catholique Sully, dirigée par Mlle Viard.

Il a été très content de la direction que Mlle Viard imprime à ses élèves dans la classe de dessin, dont le résultat est vraiment satisfaisant. Mais il a fait quelques observations sur la manière dont la peinture y est enseignée. Les ouvrages exposés sont des reproductions en céramique de tableaux provenant de maîtres très différents, et, en voyant ces copies à côté les unes des autres, on est frappé de l'uniformité de leurs teintes. Cette uniformité s'explique tout naturellement par ce fait que les copies ainsi exécutées par les élèves ne sont pas faites d'après les peintures originales, mais seulement d'après des gravures ou des photographies, Le fait prouve l'insuffisance d'un enseignement dans lequel il n'est pas tenu compte de la couleur. Cette lacune est d'autant plus regrettable que l'étude du dessin est réellement poussée assez loin dans l'école de Mlle Viard, et que, sous ce rapport, le jury n'a trouvé que des éloges à donner pour les exercices qui lui ont été montrés.

Les écoles nationales de Paris et Limoges ayant obtenu, en 1878, des diplômes d'honneur sont hors concours ; le jury ne pouvait proposer aucune récompense pour elles.

Le jury a décerné :

Une médaille de bronze à l'école dirigée par Mlle Viard.

Un rappel de médaille de bronze à l'école dirigée par Mlle Menon.

DEUXIÈME SECTION

LES MODÈLES DE L'ENSEIGNEMENT

Après avoir terminé son examen de la première section, consacrée tout entière aux écoles, le jury du cinquième groupe a commencé l'étude des modèles pour l'enseignement du dessin. Ceux-ci sont de deux sortes : les moulages ou objets en relief et les estampes ou livres.

En tête de la section, il faut citer le Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, qui expose la collection des modèles choisis, conformément aux programmes adoptés par le Conseil supérieur de l'instruction publique, pour les écoles primaires, les écoles normales et les lycées et collèges.

En examinant ces séries de modèles, le jury du cinquième groupe a regretté que, dans la section d'architecture, les types romains fussent seuls représentés. Il serait extrêmement important, par exemple, que l'élève pût apprendre, au moins sommairement,

l'histoire du chapiteau : il serait intéressant qu'il pût connaître les deux formes principales du chapiteau égyptien ; le chapiteau à lotus ouvert, comme celui de Medin-el-Abou, et le chapiteau à lotus fermé, comme celui de Karnak. Mais l'absence d'un chapiteau grec constitue une lacune tout à fait fâcheuse. Sans doute, la colonne du théâtre de Marcellus est un très bon exemple du dorique romain ; mais le chapiteau du Parthénon donnerait aux élèves une idée beaucoup plus nette de l'ordre dorique, parce qu'il est à la fois plus simple et plus primitif. Tout en reconnaissant l'excellence des modèles adoptés, le jury a émis le vœu qu'on y joigne le chapiteau du Parthénon, qu'il considère comme le plus parfait dans l'ordre dorique.

Le jury a cru devoir néanmoins, à propos de l'exposition des modèles pour l'école primaire, signaler une innovation qui lui semble des plus heureuses. A côté des modèles graphiques, des solides et des modèles en relief à l'usage des commençants, on a placé des assemblages et le modèle d'une petite porte en bois démontable. L'introduction du travail manuel dans l'école est d'une haute importance morale. Il arrive en effet trop souvent que l'enfant qui sort de l'école primaire croit déchoir en quittant son livre pour prendre son outil de travail. En plaçant, dès le début, l'outil à côté du livre, et avec une importance égale dans l'enseignement, l'enfant comprendra que, dans une société démocratique comme la nôtre, il n'y a pas une classe qui dirige et une classe qui obéit, mais qu'il y a dans tout homme un cerveau qui dirige et une main qui obéit. Le but que doit poursuivre l'enseignement primaire est de faire marcher concurremment le travail manuel et le travail de l'esprit ; et c'est parce qu'il est pénétré de cette maxime que le jury a chargé le rapporteur d'exprimer ses regrets au sujet de la suppression récente d'une école normale manuelle dont les résultats semblaient devoir être des plus fructueux, et de rendre hommage au dévouement et à l'intelligence de son ancien directeur, M. Salicis.

Après l'exposition du Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, il faut signaler celle de l'Union centrale des Arts décoratifs, comprenant une série de moulages dont les éléments sont surtout empruntés à l'architecture française de la Renaissance. Les fragments du Louvre, des Tuileries, du château d'Écouen ou de l'hôtel Carnavalet sont d'admirables échantillons de notre art national, qu'on ne saurait trop engager à placer sous les yeux des élèves. Quelques-uns de ces fragments pourraient même entrer dans l'enseignement classique; mais, pour la plupart d'entre eux, le jury, qui avait à apprécier seulement leur valeur pédagogique, pense que le professeur fera bien de les montrer à l'élève, en lui en faisant sentir tout le mérite artistique, mais qu'il devra agir avec une extrême prudence, lorsque l'élève lui demandera l'autorisation de les reproduire par le dessin ou le modelage, surtout si cet élève appartient aux classes élémentaires. En effet, le commençant peut, tout aussi bien que l'artiste, être impressionné par l'exquise et capricieuse ornementation de la Renaissance française; mais, lorsqu'il aura son crayon à la main, il sera subjugué par le charme du détail, et aura d'autant plus de peine à le subordonner aux grandes lignes de l'ensemble. L'élève développera certainement son goût naturel en ayant sous les yeux de pareils exemples; mais s'il voulait en faire l'analyse avant d'avoir un certain acquis, il n'y trouverait pas à un degré suffisant cette simplicité et cette clarté qui constituent les véritables qualités scolaires d'un modèle que l'enfant apprend comme une leçon, et qui doit avoir pour lui la valeur d'une démonstration.

Après l'étude des expositions collectives, le jury a porté son attention sur les modèles qui figurent dans les expositions particulières.

Les moulages exposés par M. Pouzadoux sont de plusieurs espèces. Ce sont d'abord quelques ouvrages antiques sur lesquels il y a peu de choses à dire, et quelques très beaux modèles du XIIe et du XIIIe siècle, dont on ne saurait trop recommander l'étude aux élèves, parce que, outre leur valeur artistique, ils ont le très grand mérite d'être empruntés à la flore de notre pays, et de montrer ainsi l'interprétation d'une nature qui nous est familière. Il faut signaler aussi de beaux estampages Louis XII ; mais, en dehors de ces documents historiques, le jury a été moins satisfait des modèles conçus spécialement en vue des élèves. Tels sont, par exemple, les ornements en bas-relief plan sur plan, dont le caractère géométrique n'est pas assez artistique, et la série des plantes d'après nature, dans lesquelles on ne trouve pas à un degré suffisant la délicatesse, la souplesse, en un mot, l'aspect vivant du feuillage. Le jury n'a pas approuvé non plus la tentative qui consiste à faire passer dans l'ordre sculptural des peintures grecques d'un ordre graphique. Des ornements reproduisant des modèles peints en à-plat ne peuvent être présentés en relief sans que leur aspect ne soit sensiblement modifié, et cette modification n'est pas toujours heureuse.

Les modèles en relief exposés par M. Cruchet présentent un intérêt historique plutôt que réellement pédagogique ; néanmoins le jury y a constaté de fort belles pièces, principalement celles du style Louis XIV. En voyant tous ces panneaux décorés, que le moulage reproduit dans une tonalité uniformément blanche, le jury a pensé que la couleur invariable du plâtre pouvait quelquefois égarer l'élève sur la valeur de certains ornements, et il a émis le vœu que des efforts soient tentés pour donner aux moulages une teinte conventionnelle si l'on veut, mais qui ne serait pas absolument blanche, et fasse comprendre à l'élève si la matière employée dans la pièce originale est de la terre, du bois, du bronze ou de la pierre.

Cette remarque ne saurait pourtant s'appliquer à la collection pour l'enseignement des styles qu'expose M. Thisse. Cette collection montre les transformations qu'a pu subir l'interprétation d'une plante sous le rapport ornemental, pendant les grandes périodes historiques de l'art. Mais, faute d'avoir suffisamment varié ses types de plantes, l'auteur n'a pu faire qu'une démonstration incomplète.

Quelques moulages se voient aussi dans l'exposition si fournie de M. Delagrave, entre autres ceux de la collection Chedeville, qui ont obtenu déjà un diplôme d'honneur à l'Union centrale. Parmi les ouvrages nouveaux, le jury a remarqué une série de figures anatomiques en bas-reliefs, reproduisant sous différents aspects la statue antique d'Antinoüs. Tout en constatant l'exactitude anatomique de ces pièces et le soin avec lequel elles sont traitées, le jury a regretté qu'au lieu d'un Antinoüs dont les formes effeminées sont à peine apparentes, on n'ait pas fait la démonstration avec un personnage athlétique, dont les formes extérieures, plus accentuées, auraient mieux expliqué à l'élève la raison d'être des études anatomiques qu'on lui fait faire.

L'exposition de M. Delagrave comprend une collection de pièces géométriques transparentes, en fil métallique, dont le jury a vivement apprécié l'utilité pour la démonstration de la perspective. Ces pièces géométriques, exécutées par M. Ranvier, ont cet immense avantage, que l'élève peut suivre la direction des parties fuyantes, qui seraient invisibles pour son œil si le solide était opaque, tandis qu'il peut, au moyen

de ces cubes et de ces cylindres en fil de fer, faire lui-même sa démonstration perspective d'après nature. Ce système de simplification, que le jury n'hésite pas à déclarer excellent, n'est, du reste, qu'une application nouvelle des méthodes inventées autrefois par M. Forestier, dont les cours ont été suivis par la plupart des artistes qui sont aujourd'hui en possession de la réputation. Ce vaillant professeur, dont toute la carrière a été consacrée à l'enseignement de la perspective dont il a su rendre attrayante l'étude habituellement si ardue, est aujourd'hui en dehors de la lutte; mais en voyant de quelle manière ses méthodes avaient fructifié, le jury a tenu à lui donner publiquement ici un témoignagne de gratitude.

L'étude des modèles en relief ou en fil de fer n'exclut pas celle des modèles graphiques sur l'enseignement du dessin, et l'exposition de M. Delagrave nous en offre plusieurs séries.

Le jury du cinquième groupe a pu constater dans ces modèles, aussi bien d'ailleurs que dans ceux qui sont exposés ailleurs, à quel point les idées que l'Union centrale a préconisées depuis sa fondation sont aujourd'hui passées dans le domaine public. Tout le monde est d'accord sur ce principe, qu'il faut aller du simple au composé, en partant de la ligne droite et des premières figures géométriques, pour amener progressivement l'enfant aux formes capricieuses de la plante, et finalement aux formes expressives de la figure humaine ou à la grande décoration architecturale. Mais si le principe d'enseignement est toujours le même, les méthodes proposées par les professeurs en donnent des applications différentes. Les lignes de démonstration, par exemple, peuvent avoir plus ou moins d'importance dans les dessins qu'on fait copier aux élèves. Ainsi le jury n'a pas approuvé complètement les grands modèles destinés à l'école primaire. Il les a trouvés trop surchargés de lignes pointées et de lettres de renvoi, ce qui, à son avis, complique l'étude du dessin élémentaire au lieu de la simplifier; cette méthode, en enserrant l'élève dans un réseau géométrique trop absolu, tend à paralyser son initiative et n'est plus pour son œil un exercice suffisant. L'œil ne peut apprécier les directions et les rapports d'étendue que par un exercice continuel qui ne saurait avoir lieu lorsque chaque direction et chaque mesure sont impérieusement déterminées par une ligne géométrique implacable. Dans la pensée du jury, le dessin géométrique tracé à l'aide des instruments est un guide qui doit empêcher l'élève de s'égarer, mais son rôle modeste doit s'arrêter aux grandes lignes d'enveloppe, et il entraverait l'initiative de l'élève, s'il se substituait au dessin à main levée et s'il ne laissait pas à l'œil son véritable rôle, qui est de guider la main du dessinateur.

Le jury du cinquième groupe a examiné ensuite les petits cahiers de modèles progressifs que M. Claude Sauvageot intitule « le dessin à l'école primaire », et qui font également partie de l'exposition de M. Delagrave. Après avoir montré très succinctement la ligne droite et ses principales combinaisons géométriques, l'auteur présente les objets réels sous leur forme exacte, et l'enfant est conduit, presque sans s'en apercevoir, à reconnaître lui-même que les meubles qu'il a sous les yeux dans la chambre de ses parents, la table, le lit, l'armoire, la chaise, s'inscrivent nécessairement dans une forme géométrique carrée ou rectangulaire. Les premiers cahiers, où cette méthode est exprimée par des modèles d'une grande simplicité apparente et d'une irréprochable netteté comme dessin, ont obtenu du jury une approbation complète. Deux choses l'ont particulièrement frappé dans ce début du cours de dessin élémentaire. La première,

c'est que la géométrie qui est partout, ne se présente nulle part sous la forme, si rebutante pour l'enfant, d'une abstraction mathématique, et que l'élève en découvre en quelque sorte lui même les formules, devant des objets dont la forme lui est familière, et dont il trouve ensuite l'explication dans le petit texte très concis qui accompagne chaque planche. La seconde, c'est que les modèles étant toujours choisis parmi des objets qu'on a sous la main, comme les meubles dont nous avons parlé, ou des instruments de travail tels que le marteau, la scie, etc., l'élève est forcé de voir que tout objet a une forme déterminée traduisible par le dessin. Pour peu que l'enfant ait un peu de goût pour le dessin, il aura bien vite le désir de reproduire d'après nature les objets dont la forme lui a été démontrée. Rien qu'avec les exercices contenus dans ces petits cahiers, l'élève acquerra en outre une foule de choses pratiques, dont la connaissance est trop souvent négligée, même dans l'enseignement secondaire. Il saura, par exemple, comment on dispose les poutres d'un plafond, comment on assemble les planches dont se compose une porte, etc., et la perspective lui en sera familière.

Après avoir montré le parti qu'on peut tirer des lignes droites et des lignes courbes pour la représentation des objets réels, l'auteur passe aux ornements, dont les modèles sont toujours puisés aux meilleures sources. Les ombres, largement indiquées en grandes masses, sont très simplement traitées, et ont le mérite assez rare de rester toujours très blondes et de préserver ainsi l'enfant de la tentation qu'il a toujours de pousser au noir. En résumé, ce petit cours gradué, qui conduit l'enfant jusqu'au moment où il peut étudier avec fruit les modèles en relief, est fait avec beaucoup de précision et de méthode, et le jury s'est déclaré unanime pour le recommander tout spécialement aux instituteurs et aux parents qui veulent donner à leurs enfants les premières notions du dessin.

Un autre ouvrage de M. Claude Sauvageot ayant pour titre l'*Enseignement du dessin par les solides*, et publié également par la maison Delagrave, se compose d'un volume contenant plus de 300 gravures explicatives intercalées dans le texte, et d'un atlas de 60 planches dont un grand nombre de chromolithographies. Ce travail constitue un cours de dessin complet, qui part comme le premier de la ligne droite, mais qui, au lieu de s'adresser seulement à l'école primaire, comprend l'étude du dessin sous tous ses aspects, hormis le dessin de la figure. La géométrie, l'arpentage, l'étude des plans, la perspective et les projections font l'objet de chapitres spéciaux, où toutes ces matières sont très succinctement, mais très clairement démontrées, et qu'accompagnent des notes spéciales pour le professeur. L'atlas, qui comprend des dessins géométriques, des modèles d'ornements, d'excellentes études sur la plante vivante, et qui se termine par le relevé d'une maison, forme un ensemble gradué, excessivement profitable pour l'élève. Le jury a été pleinement satisfait des deux ouvrages de M. Claude Sauvageot, et il a demandé pour cet artiste une médaille d'or.

Le jury a passé ensuite à l'examen des ouvrages exposés par M. Firmin-Didot, qui sont, en général, des livres d'art et de luxe, plutôt que des livres élémentaires et de grande vulgarisation. Il a constaté le soin extrême que cette maison apporte dans la confection de ses livres et s'est arrêté particulièrement à la *Céramique japonaise* de M. Racinet, qui présente des éléments nouveaux et extrêmement intéressants sur l'art de l'extrême Orient. Il a examiné aussi avec l'intérêt le plus marqué le superbe ouvrage de M. Hofbeauer qui a pour titre *Paris à travers les âges*.

Les monuments de Paris et ses principaux quartiers y sont représentés avec les transformations qu'ils ont subies depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours. Ce qui ajoute un intérêt tout à fait spécial à l'étude de ces transformations, c'est que l'artiste a eu soin, lorsqu'il montre un monument ou une perspective à différentes époques, de se placer exactement au même point de vue; en sorte qu'il semble que le spectateur soit assis et qu'il assiste à des changements à vue progressifs qui s'opèrent devant lui au même endroit. La manière dont l'auteur fait comprendre les percements des rues nouvelles ou les modifications qu'ont subies les anciennes n'est pas moins curieuse. Par une série de plans gravés sur des feuilles transparentes placées l'une devant l'autre, on peut toujours se rendre compte des changements survenus dans un quartier à un siècle de distance. Le jury a été très frappé de la manière vraiment ingénieuse dont ce beau travail avait été conçu, et en même temps du savoir et du talent qui y avaient été dépensés; mais, ne pouvant récompenser M. Didot qui est hors concours, il a demandé une médaille d'or pour son collaborateur, M. Hofbeauer, qui est l'auteur de l'ouvrage.

Le jury s'est ensuite transporté devant l'exposition de M. Des Fossez, dont la librairie, autrefois librairie Morel, est si connue des architectes et de tous ceux qui s'occupent d'art. Il est inutile de rappeler ici les très grands services rendus à l'art et à l'industrie par cette maison, qui a édité les grands ouvrages de Viollet-le-Duc, et à laquelle on doit cette si utile et si populaire publication de *l'Art pour tous,* fondée par M. Reyber et dirigée actuellement par M. Claude Sauvageot. Le jury, qui n'avait pas à récompenser le chef de la maison, puisqu'il est hors concours, a constaté avec la plus vive satisfaction l'activité qui y règne aujourd'hui, et a chargé le rapporteur de signaler à l'attention publique quelques ouvrages récemment publiés, ou en cours de publication, qui lui paraissent avoir une importance particulière sous le rapport de l'art et de l'archéologie. *La Sculpure française* du Moyen âge et de la Renaissance, magnifique ouvrage publié sous la direction de M. de Baudot, et qui comprend de superbes planches en héliogravure, est destinée à jeter un jour tout nouveau sur l'histoire si intéressante et malheureusement peu connue de notre art national.

Si le passé de notre pays mérite notre attention, nous ne saurions nous désintéresser du présent, et le superbe travail de M. Félix Narjoux sur les *Monuments élevés par la ville de Paris,* de 1850 à 1880, répond pleinement à ce besoin. Cet ensemble, conçu méthodiquement et qui ne comprend pas moins de trois cents planches, forme le recueil le plus complet qui ait encore été publié sur l'architecture contemporaine.

Parmi les livres d'archéologie ancienne, nous signalerons plus particulièrement *l'Art antique de la Perse,* par Marcel Dieulafoy; *les Figurines antiques de terre cuite du musée du Louvre,* par Léon Heusey, et *l'Architecture normande* aux XIe et XIIe siècles, en Normandie et en Angleterre, par M. Ruprich Robert. Ces ouvrages, par le soin qui a présidé à leur confection, aussi bien que par le savoir de leurs auteurs, sont assurément de ceux qui honorent le plus la librairie française contemporaine. Mais le jury, dont la préoccupation constante était de rechercher en même temps les livres élémentaires que les élèves peuvent consulter avec fruit, tient à leur signaler un petit volume d'un caractère assurément bien modeste, mais tout à fait à leur usage, c'est *le Cheval* de M. Duhousset. Ils y trouveront, sur les allures d'un animal dont l'étude est en quelque sorte classique dans nos écoles, une foule de renseignements très précis et tout à fait précieux pour les dessinateurs.

Dans l'exposition de M. Ducher et Cie, le jury a tout d'abord remarqué la *Grammaire élémentaire du dessin* de M. Cernesson. C'est un cours gradué, depuis les éléments géométriques jusqu'aux lavis et aux rendus, qui est présenté d'une manière simple et méthodique et paraît appelé à rendre de sérieux services aux jeunes gens, principalement à ceux qui se destinent à l'architecture. On peut recommander aussi : *la Brique ordinaire au point de vue décoratif,* par Lacroix, ouvrage traitant des applications pratiques de la brique à nos constructions modernes, ainsi que la réduction du grand ouvrage de Prisse d'Avesne sur *l'Art arabe,* ouvrage qui comprend seulement les applications à la peinture décorative.

M. Ferdinand Ongania, de Venise, a envoyé à l'Exposition un travail très consciencieux et très complet sur la basilique de Saint-Marc, ainsi qu'une collection de photographies d'après les maîtres. Le jury lui a décerné une médaille d'argent.

RECOMPENSES

Exposants. — Hors concours. — Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts. — Union centrale des Arts décoratifs. — MM. Delagrave. — Ducher. — Firmin-Didot. — Des Fossez.

Médaille d'argent. — M. Ongania.

Médaille de bronze. — M. Pouzadoux.

Mentions honorables. — MM. Thisse. — Cruchet. — Bourry.

Collaborateurs : Médailles d'or. — M. Claude Sauvageot (collaborateur de MM. Delagrave et Des Fossez). — M. Hofbeauer (collaborateur de M. Firmin-Didot).

Médaille d'argent. (Rappel.) — M. Cernesson (collaborateur de M. Ducher).

Médailles de bronze. — M. Ranvier (collaborateur de M. Delagrave). — M. Mathivet (collaborateur de l'Union centrale).

TROISIÈME SECTION

MODÈLES DE CONSTRUCTION, D'APPAREILLAGE ET DE CHARPENTE

La troisième section, d'un caractère absolument technique, comprend les modèles de construction, d'appareillage et de charpente. Les modèles de construction ont tout d'abord appelé l'attention du jury. Le modèle en plâtre de l'église de Saint-Joseph, par M. Legrain, celui de l'escalier du tribunal de commerce, par M. Maublanc, celui de l'église de la Trinité, par M. Villeminot, de la mairie du XVe arrondissement, par M. Boileau, sont exécutés avec beaucoup de soin et pourraient trouver leur place dans les collections publiques. Le modèle du boulevard, par M. Jolly, montre une très curieuse application des règlements administratifs. Mais le modèle du Mont-Saint-Michel, par M. Fouché, a tout spécialement attiré l'attention du jury, qui a décerné une médaille d'argent à son auteur. Ce modèle n'est pas une simple reproduction, c'est un document tout à fait complet et qui fait parfaitement sentir la construction. Le jury avait émis le vœu que ce modèle fût acquis pour une collection publique, ainsi que la jolie flèche de Caudebec exposée par M. (le nom de cet exposant n'est pas au livret, mais il doit être connu de l'administration). Le jury adresse tous ses remerciements à ces deux exposants, qui viennent de faire don de leurs ouvrages au musée du Trocadéro.

Le jury a examiné avec le plus grand intérêt les épures et les modèles stéréotomiques appliqués à la coupe des pierres, qui ont été exposés par M. Monduit. Un ensemble comme celui-là est nécessairement le résultat de laborieuses études; il comprend trente épures, avec plans, élévations et coupes, et autant de modèles en relief se rapportant à chacune de ces épures. Ces modèles, qui sont exécutés avec le plus grand soin et dont les diverses parties sont démontables, forment un excellent répertoire d'appareillage, appelé à rendre de grands services. Le jury a donné à l'auteur une médaille d'argent.

C'est à la fois avec une grande curiosité et une vive satisfaction que le jury a examiné les relevés, les dessins et le modèle que M. Minard a exécutés d'après un comble en charpente de l'ancienne abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Cette œuvre consciencieuse a semblé présenter un caractère réel d'utilité pour les études, et, outre la récompense décernée à l'auteur, le jury a émis le vœu que le musée pût en faire l'acquisition. Dans le même ordre d'idées, et bien que présentant un caractère tout différent, la charpente pour le montage de la statue de la République, exposée par M. Laureilhe, et l'échafaudage pour la reconstruction de la colonne Vendôme, exposé par M. Normand, ont longuement fixé l'attention du jury.

On a vu aussi avec intérêt le chef-d'œuvre de maîtrise exposé par la Société des compagnons passants charpentiers du Devoir et de la Liberté. Les chefs-d'œuvre de maîtrise se feront de plus en plus rares dans l'avenir, et au moment où les traditions du vieil apprentissage semblent à la veille de se perdre tout à fait, on verra certainement avec plaisir les modèles exécutés par les apprentis. Ceux-là seraient cependant plus instructifs s'ils étaient susceptibles de se démonter, ce qui permettrait le contrôle des assemblages. Enfin le jury a cru devoir signaler à l'attention publique le modèle d'escalier exposé par M. Jeandet et placé dans la grande nef de l'exposition.

Médailles d'argent. — MM. Monduit. — Minard. — Laureilhe. — Fouché.

Mention honorable. — M. Jeandet.

Rappel de mention. — Société des compagnons passants charpentiers du Devoir et de la Liberté.

QUATRIÈME SECTION

ARCHITECTURE

L'exposition d'architecture, qui forme la quatrième section des ouvrages que le jury du cinquième groupe avait à examiner, comprend des modèles en relief et des plans, coupes, élévations et vues perspectives de monuments composés ou simplement reproduits par les exposants. Le jury n'avait pas à s'arrêter sur des ouvrages connus et appréciés depuis longtemps, comme l'escalier du tribunal de commerce, par M. Bailly, ou l'église de la Trinité et l'église de Saint-Joseph, par M. Th. Ballu. Il a d'abord porté son attention sur les ouvrages en cours d'exécution ou tout récemment terminés.

Si les siècles passés ont été féconds en édifices religieux ou militaires, le caractère purement civil de la société moderne imprime nécessairement une direction nouvelle à l'architecture contemporaine, et un homme d'État a pu dire récemment que les monuments de l'avenir seraient des écoles. Les historiens de l'avenir ne manqueront pas de rechercher quel genre de transformation ont subi ces établissements, et les constructions

nouvelles du collège Sainte-Barbe, élevées sous la direction de M. Lheureux, pourront être pour eux le point de départ d'un chapitre fort intéressant. Les hommes aujourd'hui grisonnant, qui évoquent en toute sincérité leurs souvenirs de collège, n'hésitent pas à classer les bâtiments scolaires où ils ont été élevés comme une variante du genre prison : l'aspect en était peut-être un peu moins rude, mais il était, à coup sûr, tout aussi maussade. Or les philosophes et les moralistes du XIXe siècle, s'étant avisés de trouver que l'enfance devait avoir autour d'elle des images riantes, voilà que l'architecture se met de la partie en leur donnant gain de cause. M. Lheureux a conçu les bâtiments de son collège comme une charmante villa, pleine d'air et de lumière, où l'étude se présente sous un jour aimable, et où de douces colorations réjouissent partout les yeux, sans que rien pourtant soit de nature à distraire du travail. Les vues perspectives de la cour, du réfectoire, d'un dortoir, d'une salle d'étude et de la classe du dessin, qui est en même temps une salle de fêtes, pourront donner une idée très juste des nouveaux bâtiments de Sainte-Barbe à ceux qui ne les ont pas visités. Les hommes spéciaux apprécieront dans les plans l'excellence de l'aménagement, en même temps que les artistes seront frappés par la décoration, et les parents par la salubrité et l'aération. Les dessins sur la bibliothèque de l'Ecole de droit, sur les magasins de la rue d'Antin, et sur un monument funéraire d'un très beau style, complètent la remarquable exposition de M. Lheureux.

Les nouveaux magasins du Printemps, élevés par M. Paul Sedille, sont déjà passés à l'état de monument populaire, et tout Paris a pu en apprécier l'élégance décorative. Les études, dessins d'exécution et modèles que l'artiste a envoyés à l'Exposition sont comme un commentaire à la pensée de l'artiste, et ils ont le mérite d'expliquer aux gens du monde une foule de choses qui les avaient charmés sans qu'ils en comprissent exactement la raison. M. Sedille est connu du public comme un architecte d'un goût infiniment distingué ; mais ce dilettante est en même temps un novateur ingénieux, qui sait toujours éviter la banalité, sans rencontrer jamais la bizarrerie. L'emploi raisonné des métaux apparents, l'heureuse disposition des sculptures et des matériaux polychromes donnent à sa construction une apparence extrêmement originale, en même temps que le style de l'ensemble séduit par son élégance. M. Sedille est depuis longtemps hors concours, mais de charmants détails exécutés sous sa direction ont valu une récompense à deux de ses collaborateurs, MM. Devèche et Adolphe.

C'est, en quelque sorte, toute une vie d'artiste que nous voyons dans l'exposition de M. Alfred Normand. Nous y trouvons la maison pompéienne de l'avenue Montaigne, l'hôpital de Saint-Germain, dont le jury a vivement apprécié l'heureux aménagement, la maison de correction récemment construite, et un grand nombre d'esquisses d'œuvres décoratives. Le jury a tenu à ce que le rapport exprimât toute la satisfaction qu'il avait éprouvée en examinant ses ouvrages exposés. Le jury a émis le vœu qu'un diplôme d'honneur soit donné à M. Normand, qu'il ne pouvait récompenser autrement, puisque cet artiste est hors concours.

M. Revoil est un architecte doublé d'un archéologue. Les cathédrales de Marseille, de Nîmes, de Montpellier, les églises de Notre-Dame-de-Lagarde et de la Trinité, à Marseille, et ses très intéressantes recherches sur l'art byzantin attestent ce double caractère. En continuant l'œuvre entreprise par M. Vaudoyer, l'artiste avait accepté la tâche délicate de se maintenir rigoureusement dans le caractère de l'œuvre commencée. Dans

la composition des détails, M. Revoil est un artiste plein de goût, et dans la restitution des monuments anciens il se montre un érudit plein de savoir. Les excellents dessins de M. Charles Errard, publiés sous sa direction, constituent un immense répertoire archéologique, où l'art byzantin se révèle avec toute son étrangeté et sa délicatesse. En décernant une médaille d'or à l'exposant et une autre à son collaborateur, le jury a voulu montrer toute l'estime que lui inspiraient de pareils travaux; il a également émis le vœu qu'un diplôme d'honneur pût être accordé à M. Revoil.

M. Marcel Delignières est l'auteur du petit édifice en briques qui décore la grande nef de l'Exposition, du côté de l'escalier, et forme une sorte d'entrée monumentale aux ouvrages exposés par l'Union céramique et chaufournière. Il montre également, dans les salles du premier étage, une suite de châssis d'architecture extrêmement étudiés. La disposition du plan de la Comédie-Parisienne a été appréciée de la manière la plus flatteuse par le jury, qui a voulu récompenser l'ensemble des travaux de cet artiste en proposant pour lui une médaille d'or.

Les modèles de la mairie du XIXe arrondissement, par MM. Davioud et Bourdais, de celle du XVe arrondissement, par M. Devrez, et du groupe scolaire de Belleville, par M. Salleron, ont été vivement appréciés par le jury. Il a également témoigné toute sa satisfaction pour les abattoirs de Biarritz, Montereau et Pontoise, exposés par M. Pierre Chabat, et donné une médaille d'argent à cet architecte, dont le remarquable ouvrage sur *la Brique et la Terre cuite*, ainsi que le *Dictionnaire des termes employés dans la construction*, sont appelés à rendre de très grands services.

Une médaille d'argent a été donnée à M. Aubry, pour ses dessins et ses projets de restauration du château de Sully-sur-Loire. Le jury a ensuite examiné avec un intérêt marqué les beaux travaux de M. Corroyer sur le Mont-Saint-Michel et la cathédrale de Soissons, ainsi que les études du Comptoir d'escompte. M. Corroyer est hors concours, mais MM. Félix Adam et Lucien Lavigne, qui sont ses collaborateurs, en même temps que ceux de M. Lameyre pour la décoration, ont reçu une médaille d'argent pour leur coopération au Comptoir d'escompte.

Les motifs décoratifs exécutés par MM. Watrinelle et Germain, sculpteurs, d'après les dessins de M. Pascal, ont produit la meilleure impression sur le jury, qui, ne pouvant récompenser M. Pascal, parce qu'il est hors concours, a donné une médaille d'argent à ses deux collaborateurs. Il a également donné son approbation aux dessins d'une inspiration très raffinée qu'expose M. Thierry-Ladrange, qui, étant également hors concours, n'a pu être recompensé.

Exposants hors concours. — MM. Ballu, Corroyer, Lheureux, A. Normand, Bailly, Davioud et Bourdais, Paul Sedille, Thierry-Ladrange, Pascal.

Médailles d'or. — MM. Revoil, Deslignières.

Médailles d'argent. — M. Aubry. *(Rappel.)* M. Chabat.

COLLABORATEURS. — *Médaille d'or.* — M. Errard (collaborateur de M. Revoil).

Médailles d'argent. — MM. Félix Adam, Lucien Lavigne (collaborateurs de MM. Corroyer et Lameyre), M. Bremond (collaborateur de M. Revoil), M. Devèche (collaborateur de M. P. Sedille), MM. Watrinelle, Germain (collaborateurs de M. Pascal).

Médailles de bronze. — MM. Cantini, Mora (collaborateurs de M. Revoil), M. Adolphe (collaborateur de M. Sedille).

CINQUIÈME SECTION

LA DECORATION EN PEINTURE ET EN SCULPTURE

Les ouvrages de peinture qui ont été examinés par le jury du cinquième groupe ne sont pas très nombreux. On peut néanmoins rattacher à cette section les dessins de M. Carrier-Belleuse, dont il a été question plus haut, et dont le jury a demandé l'achat, en même temps qu'il émettait le vœu qu'un diplôme d'honneur soit décerné à leur auteur. Les dessins exposés par M. Lacoste, professeur à l'École d'art décoratif de Limoges, ont également attiré l'attention du jury, qui a décerné une médaille d'argent à cet artiste. Il a voulu, en lui attribuant cette récompense, reconnaître le sentiment distingué et élevé des compositions exposées par ce professeur pour la décoration de la céramique.

M. Adolphe Guillon expose une intéressante collection de dessins reproduisant une série de carreaux émaillés et vernissés de Bourgogne. La plupart de ces carreaux sont empruntés à la belle et curieuse église de Vezelay, et l'ensemble de la collection forme une suite fort intéressante de documents pour l'histoire du carrelage en France. Le jury a décerné une médaille de bronze à cet artiste et une autre à M. Nathan, pour ses dessins de décoration intérieure et céramique. Enfin, des mentions honorables ont été données à Mlle Fididre pour sa composition pour décoration de céramique, à M. Manuel Perier pour ses gravures sur bois, et à M. de Folleville pour ses dessins de clématite.

Si la peinture est, au demeurant, assez pauvre, la sculpture est, au contraire, représentée par des ouvrages assez nombreux, et dont quelques-uns dus à des artistes d'un grand mérite. Le jury n'avait pas à se prononcer sur les statues dont les auteurs sont hors concours. Nous nous contenterons donc de signaler en passant la Jeunesse effeuillant des roses sur la tombe d'Henri Mürger, par M. Aimé Millet, le groupe de Daphnis et Chloé, par M. Etex, une réduction de la Néréide de M. Moreau-Vauthier, et sa charmante statuette d'Andromède. Cette figure, où l'ivoire, l'or et les gemmes sont employés simultanément et de la manière la plus ingénieuse, est d'autant plus intéressante qu'elle nous montre une forme d'art qui ne se pratique plus guère aujourd'hui, malgré les chefs-d'œuvre qu'elle a produits et dont nos collections publiques conservent de si précieux modèles. M. Moreau-Vauthier expose également dans la partie technologique, avec son collaborateur, M. Triscornia, une sainte Geneviève et un bas-relief avec différents degrés de mise au point. Nous ne nous arrêterons pas non plus sur le modèle de cheminée et sur les moulages, les reconstitutions et les restaurations exposées par M. Legrain, qui est depuis longtemps hors concours.

Le jury du cinquième groupe a décerné une médaille d'argent à M. Denecheau pour sa *Phœbé*, à M. Marioton pour son *Chactas*, à M. Hercule pour sa *Jeune fille au bracelet*, à M. Sollier pour sa *Musique*, à M. Urbain Basset pour ses *Premières fleurs*, et à M. Jules Martin pour son panneau en plâtre et ses chapiteaux, que le jury a signalés comme un ouvrage d'un grand intérêt. Les fleurs en bois sculpté par M. Delmas et le modèle de vase exposé par M. Hubert ont valu à ces artistes une médaille de bronze.

Exposants hors concours. — MM. Moreau-Vauthier, Carrier-Belleuse, Legrain, Aimé Millet, Etex.

Médailles d'argent. — MM. Lacoste, Denechau, Sollier, Marioton, Hercule, Urbain Basset, Jules Martin.

Médailles de bronze. — MM. Nathan, Guillon, Delmas, Hubert.

Mentions honorables. — Mlle Fididre, MM. de Folleville, Manuel Perrier.

Collaborateurs. — *Mention honorable.* — M. Triscornia (collaborateur de M. Moreau-Vauthier).

SIXIÈME SECTION

LES CARTONS DE VITRAUX

Le jury du cinquième groupe n'avait pas à examiner les vitraux, pour lesquels il existe un jury spécial, mais simplement les dessins et cartons destinés à être reproduits en vitraux. Cette section est donc forcément assez restreinte. Après avoir examiné les dessins pour la fenêtre d'un salon qu'expose M. Steinhel, le jury, qui n'avait pas à s'arrêter sur cet artiste depuis longtemps hors concours, a vu avec un intérêt marqué le beau carton de vitrail exposé par MM. Lucien Magne et Hermann. Il a vivement apprécié la noblesse du dessin des figures et l'ingénieuse disposition des joints, qui accentuent la forme et ajoutent à son ampleur. Une médaille d'argent a été donnée à ces deux artistes. M. Begule, de Lyon, a reçu la même récompense pour ses dessins de vitraux d'église et d'appartement, ainsi que M. Delalande, qui a fait preuve d'un grand savoir archéologique dans ses cartons de vitraux en style du moyen âge.

Exposants hors concours. — M. Steinhel.

Médailles d'argent. — MM. Begule, Delalande, Lucien Magne, Hermann.

Médaille de bronze. — M. Haillard.

SEPTIÈME SECTION

MODÈLES DE MOSAÏQUE

La septième section, qui comprend les modèles de mosaïque, n'a qu'un seul exposant, M. Gerspach, chef du bureau des manufactures nationales. Les estampages qu'il a fait exécuter d'après des mosaïques anciennes sont des documents intéressants qui pourraient rendre de grands services dans une école spéciale, mais qui, faute d'une comparaison possible avec d'autres ouvrages du même genre, échappaient naturellement à l'appréciation du jury.

RAPPORT DES CONCOURS SPÉCIAUX

PAR M. RENÉ MÉNARD

Messieurs,

En me chargeant de présenter un rapport sur les concours spéciaux de 1884, le comité directeur de l'Union centrale m'a imposé une tâche d'autant plus pénible, qu'en instituant ces concours il se croyait en droit d'espérer un résultat qui n'a pas été obtenu complètement, au moins dans son ensemble. Évidemment j'aurai à vous signaler ici quelques efforts intéressants, mais qui s'isolent, et ne forment pas un ensemble assez compact pour témoigner de l'activité que les concours semblaient devoir provoquer. Ici les exposants ont fait défaut, là les ouvrages présentés ont paru insuffisants, et j'ai le

regret de voir le mot *néant* remplacer presque partout le nom des lauréats, qu'on aimerait à trouver dans les trente sections où les concurrents avaient été appelés.

Il semble que le but que se proposait l'Union centrale n'ait pas été compris de tout le monde, car je ne saurais m'expliquer autrement l'inertie ou l'indifférence que je suis obligé de constater. Le but est pourtant très nettement défini par les termes du règlement. Il s'agit « de provoquer les efforts d'invention chez les artistes, et l'habileté d'exécution chez les industriels ». Les programmes sont aussi vastes que possible, puisqu'ils comprennent toutes les sections qui constituent l'exposition. La manière dont le jury est constitué offre toutes les garanties de compétence et d'impartialité, puisque chaque groupe spécial examine s'il y a lieu de décerner une plaquette de bronze dans la section dont il fait partie, et que c'est parmi les ouvrages qui ont obtenu la plaquette de bronze que doit être choisi celui qui est jugé digne de la plaquette d'or. Mais pour obtenir la plaquette d'or, qui est la plus haute récompense de l'Union centrale, il faut que l'ouvrage signalé réunisse à la fois le mérite de l'invention à celui de l'exécution, et la plus belle copie, même si elle a été exécutée dans un genre différent de celui dans lequel a été conçu l'original, ne serait pas jugée d'une valeur suffisante pour être récompensée par la plaquette d'or.

La première division des concours spéciaux comprend les dessins et modèles présentés par les artistes pour les quatre groupes constitutifs de l'exposition, la pierre, le bois, la terre et le verre. Le programme demandé pour le premier groupe était une cheminée monumentale destinée à une bibliothèque; la cheminée devait être en pierre ou en marbre avec sculpture ou mouluration. Parmi les modèles présentés, il y en a eu un qui a de suite fixé l'attention du jury : c'est celui de M. Legrain.

La cheminée de M. Legrain est un modèle de petite dimension, d'une grande élégance de forme, et bien compris comme architecture. Néanmoins, le jury a fait quelques réserves au sujet du bas-relief d'après M. Paul Dubois qui forme le motif central de la décoration. Sa dimension a paru d'une grandeur exagérée qui n'est pas en rapport avec l'ensemble de la construction. En effet la cheminée semble disposée pour servir d'encadrement au bas-relief, plutôt que le bas-relief pour servir d'accompagnement à la cheminée. Mais ce défaut de proportions est amplement racheté par le caractère vraiment distingué des diverses parties du monument et par le charme de l'ornementation. Il y a des emprunts faits au passé, mais si le modèle de M. Legrain n'est pas absolument personnel, il a le mérite de ne pas préciser une époque absolument déterminée et de pouvoir s'adapter avec toutes les combinaisons du mobilier moderne.

Les concours spéciaux sur le bois n'ont donné lieu à aucune récompense dans la première division, mais on a été plus heureux avec ceux de la terre et du verre. Pour la terre, le programme était une *coupe pour prix de concours agricole*, et le jury a décerné la plaquette de bronze à M. Ernest Charpaux, pour un projet de vase en porcelaine à décor bleu et blanc. Pour le verre, on avait demandé un *vitrail coloré pour édifice civil ou habitation* et M. Marcel Delon a remporté le prix avec un projet dont le jury a vivement apprécié le goût et la distinction. Un fait curieux à noter, c'est que les vainqueurs de ces concours sont élèves de l'École nationale des Arts décoratifs.

Il est assez remarquable que dans deux concours ouverts entre artistes ce soit deux écoliers qui remportent le prix.

La deuxième division des concours comprend des œuvres exécutées. Les concur-

rents, qui avaient eu la faculté de présenter au concours des ouvrages qui figuraient à leur exposition, étaient naturellement plus nombreux que dans la première division où des programmes spéciaux avaient été imposés sans autre bénéfice pour l'artiste que l'honneur de la récompense qu'il pouvait obtenir. Aussi dans le premier groupe, la pierre, le *départ d'escalier* de M. Biron, la *pierre dure gravée en creux pour bague,* par M. Gaulard, et le *camée représentant une tête* de M. Lechevrel, ont obtenu des plaquettes. L'art difficile de graver les pierres fines, qui a produit tant de chefs-d'œuvre dans l'antiquité et sous la Renaissance, semble un peu délaissé aujourd'hui, et on ne saurait donner trop d'encouragements à ceux qui y dépensent un réel talent, comme dans le concours dont nous parlons.

Dans le groupe du bois, nous signalerons *le clocher de l'Hôtel de Ville* de M. Laureilhe et la *voiture d'enfant* de M. Mégissier. Mais dans le groupe de la terre, le jury n'a pas décerné de plaquette, et ce résultat était d'autant plus imprévu que la céramique formait la partie la plus importante de l'exposition.

En revanche, le groupe du verre a eu quatre plaquettes pour lui seul : le *vitrail coloré pour édifice civil ou habitation,* par M. Champigneule, l'*émail des orfèvres,* par MM. Houillon et Tourette, la mosaïque d'émail représentant *les armes de la ville de Paris,* par M. Guilbert-Martin, et la mosaïque d'émail formant l'*encadrement extérieur d'une fenêtre,* par M. Paris.

Après avoir rendu ses décisions au sujet des plaquettes de bronze, le jury a été appelé à examiner s'il y avait lieu de décerner la plaquette d'or. Le comité directeur de l'Union centrale en mettait deux à sa disposition, l'une pour les groupes réunis de la terre et du bois, l'autre pour les arts du feu. Parmi les ouvrages de la pierre et du bois qui avaient été honorés d'une plaquette de bronze, la cheminée de M. Legrain a obtenu sans peine la majorité des suffrages, mais il n'y a pas eu de plaquette d'or donnée aux arts du feu. Le vitrail coloré du concours 24, qui avait été proposé par une partie du jury, a dû être écarté du concours, parce qu'il reproduisait une tapisserie ancienne, et que le règlement impose formellement un ouvrage composé en vue du concours.

Ainsi se sont terminés ces concours spéciaux, qui n'ont pas répondu, il faut bien le dire, à ce qu'on avait attendu. Ce qui est grave, ce n'est pas qu'une seule plaquette d'or ait été décernée, mais c'est que sur trente programmes proposés, le jury n'ait pu décerner que trois plaquettes de bronze pour les dessins et modèles d'artistes, et neuf pour le mérite de l'exécution. C'est au comité directeur qu'il appartient de rechercher les causes d'une pénurie que le jury avait le devoir de signaler, en même temps qu'il adresse ses félicitations aux trop rares concurrents qu'il a eu le bonheur de pouvoir récompenser.

RAPPORT

SUR

LE JUGEMENT DU CONCOURS

POUR

LE GRAND PRIX DE VOYAGE ET LA BOURSE D'ÉTUDE

RAPPORT DE M. AUG. RACINET

Le grand prix de voyage fondé par l'Union centrale avait été, jusqu'à présent, la haute récompense d'un concours auquel prenaient également part les jeunes gens des deux sexes. Cette année, cette tradition se trouve modifiée, et le jury a eu à examiner deux concours différents, exécutés sur des programmes distincts, par suite de la création d'un nouveau prix, dit *la Bourse d'étude,* spécialement réservé pour les filles. Cette mesure est judicieuse; non seulement le grand prix de voyage n'a jamais été attribué, et avec des avantages marqués, qu'à des garçons, mais l'eût-il été autrement, qu'il eût été difficile d'imposer à une demoiselle les conditions du voyage que doit faire le lauréat. *La Bourse d'étude* n'entraîne pas cette dernière exigence, et le conseil d'administration de l'Union centrale, en doublant généreusement ses grands prix, a heureusement trouvé le moyen de trancher cette difficulté, en même temps que, par la diversité des pro-

grammes, nuancés selon les aptitudes présumées des jeunes gens entrant en lice, on peut espérer des résultats variés et d'une double portée. Le fait répond victorieusement, cette année, à cette espérance.

Selon la coutume depuis quelques années, tous les concurrents nouveaux ont passé par les épreuves préalables imposées pour que l'instruction reçue soit nettement constatée. Ce pas à franchir pour l'admission au concours, après avoir été au début comme une sorte d'épouvantail pour ceux qui ne se sentaient point des principes sûrs, cette épreuve d'essai est maintenant tellement à la portée de tous, grâce aux progrès sérieux et généraux des premiers enseignements, que, de plus en plus, les jeunes gens qui la subissent, en y satisfaisant pleinement, la considèrent comme un jeu facile.

Le programme du concours pour les garçons, dessinateurs et modeleurs, demandait une composition pour la céramique, — un vase en porcelaine destiné à la décoration centrale d'un riche salon; — ce vase, d'une hauteur d'un mètre, devant surmonter une jardinière de marbre dont il serait comme la fleur dominante (un tracé figurant le profil de cette jardinière et la base d'attente était joint au programme). Le vase, sans anses et décoré, pouvait recevoir des ornements en relief; mais l'emploi de la monture en bronze était exclu. Modèle exécuté demi-grandeur, les modeleurs ayant à joindre à leur terre le croquis de la coloration de leur sujet.

Ce programme a été si heureusement compris que, sur les trente-neuf concurrents qui se sont présentés, il a été décerné dix-huit prix et mentions, — trois prix, six premières mentions, cinq secondes et quatre troisièmes.

Un semblable résultat, très justifié, et véritablement rare dans les exercices de ce genre, devait vivement frapper le jury, dont la tâche s'est trouvée, pour ainsi dire, élargie. Son rôle ne consistait plus, dès lors, à distinguer quelques individualités, en regard desquelles les autres concurrents n'étaient point de sérieux rivaux. Le nombre des récompenses accordées marque la différence des temps et indique la qualité générale des productions. En considérant le titre des élèves, venus des écoles nationales de Paris et de Sèvres, des écoles communales de Paris, ainsi que de celle des Beaux-Arts, on a été heureux d'avoir à affirmer qu'il ne s'agissait plus ici de quelques individualités distinguées, mais d'un véritable bataillon scolaire, bataillon sacré entre tous, armé désormais supérieurement dans l'intérêt de la patrie.

Cette affirmation amène à considérer d'abord le concours dans son ensemble et, pour justifier la sérieuse valeur de compositions fort variées, à rappeler les bons principes qui régissent le genre.

L'art céramique, qui représente l'emploi des terres cuites à différents degrés, a pour base principale les formes circulaires produites par le tour du potier. Ces formes primitives se modifient en mille inflexions; le cylindre s'évase en fleur, s'arrondit comme la coupe des festins antiques, s'abaisse comme la lampe sépulcrale, s'étale en disques variés jusqu'à l'aplanissement où finit l'art des formes.

Ce système primitif, le plus rationnel, est demeuré le plus heureusement fécond. Ziégler, auquel nous recourons ici, ajoute, dans ses *Études céramiques*, « quoique la forme d'un vase décoratif soit une abstraction, comme, en réalité, elle est une affirmation très positive d'un vouloir créateur, elle doit, pour procurer l'impression du beau, réunir des qualités qui procèdent : premièrement, des lois de l'architecture, l'équilibre et la stabilité; la stabilité est un principe d'art; la force, gage de la durée, n'exclut pas

l'élégance; elle n'est point incompatible avec la légèreté d'où résulte un genre de beauté ; — secondement, la relation des formes et des harmonies du décor doit produire une unité parfaite, *l'unité étant le symbole de toute beauté.*

« Enfin, loin de considérer l'*utilité* comme étrangère à l'esthétique, on doit en faire la base, l'excipient, pour ainsi dire, des œuvres d'art. C'est ainsi que, pour la satisfaction de l'œil, un vase, fût-il d'or, d'ivoire, de marbre, d'argile, de cristal ou d'électre, ne doit jamais être un appareil trompeur, une œuvre sans objet, un récipient apparent ne pouvant *contenir*. Un vase doit toujours conserver l'aspect d'un objet qui peut être utilisé. »

L'examen du concours a démontré combien les recommandations des maîtres en un art spécial étaient devenues familières aux élèves, et comment ceux-ci, en si bon nombre, ont su se montrer véritablement experts, aussi bien pour la construction d'un vase (leurs dessins étant tous de vrais modèles d'exécution) que pour la décoration qui lui convient, selon la matière.

La réussite dans les exercices de cette sorte, où il faut toujours tenir compte de l'inattendu d'un programme, démontre que les lois générales du goût, s'appuyant sur le savoir, sont aujourd'hui enseignées à la masse de nos écoliers, comme elles ne l'avaient pu être jusqu'ici que pour une étroite élite.

Le caractère sérieux et la souplesse de l'éducation que reçoivent maintenant les jeunes gens des écoles nationales sont prouvés par ce concours spécial, qui fait en même temps ressortir avec éclat la haute distinction des professeurs dont les leçons préparent de pareils résultats. En faisant observer que sur les dix-huit récompenses données à ce concours, sauf cinq, toutes les autres, dont le premier et le troisième prix, ont été attribuées à des élèves de l'École nationale de la rue de l'École-de-Médecine, nous indiquons où se trouve le gros de ce bataillon scolaire dont le jury a voulu consacrer l'avènement, et quels sont surtout les vaillants professeurs, dirigés avec une activité si prodigieuse, auxquels les nouvelles générations devront principalement la supériorité d'une éducation qui dépasse singulièrement celle des devanciers.

La flore, comme on le sait de reste, a fourni, en principe, la plupart des formes des vases. Dans le monde des arts, la fleur synthétique que représente le vase conserve son caractère foncier qui, dans la nature, est celui d'un bourgeon *terminal* du rameau dont il émane. Qu'il s'agisse de la grande ou de la petite décoration, le rôle du vase est également celui d'un terminal, d'un couronnement, dès qu'il fait partie d'un ensemble. Dans ce cas, et avant de s'enquérir de son décor intime, il importe donc de considérer d'abord un vase selon la place qui lui est destinée, et de reconnaître, par exemple, quel est l'aspect qui semble devoir lui convenir le mieux lorsque, comme le demandait le programme du concours, il s'agit, non pas d'un objet à poser sur un meuble, sur un escablon, mais d'un vase, frère de celui dont on chargerait la tête d'une cariatide isolée, et qui devait être conçu pour trôner sur le faîte d'une colonne-tige, et capable, par l'opulence de ses formes, de remplir le rôle assigné, celui d'un couronnement formant un décor central dans un riche milieu.

A cette première considération s'en ajoutait immédiatement une autre : avec une belle matière comme la porcelaine, la simplicité des formes, si favorable à la pureté des émaux, s'impose comme une loi de convenance; il importe que pour la largeur d'un effet décoratif où la coloration limpide doit avoir tant de part, non seulement les sur-

faces soient simples, mais surtout qu'une surface majeure, si favorable à l'unité du décor, détermine le caractère définitif du vase

Tels sont les principes sur lesquels s'est appuyé le jury pour le classement des compositions, et qui ont fait attribuer à M. Edgar Giraudat, élève de l'École nationale des Arts décoratifs, le grand prix de voyage.

Le vase de ce lauréat a la forme simple d'une urne; par son caractère général, ce vase clos émane particulièrement du principe de la forme extérieure de l'*androcée* de l'aristoloche (une plante herbacée), androcée haut dans son évasement contenu, aboutissant à un *limbe* en disque plat, d'où s'élève l'*anthère,* ou le bouquet des étamines soudées ensemble, formant une basse aigrette *épigyne*.

Ce n'est point pour le vain plaisir d'employer les expressions d'une technologie aussi particulière que celle de la botanique, si facile à emprunter aux livres spéciaux, que nous indiquons ici, avec les termes propres, la source problématique de la forme du vase en vue.

Peut-être M. Giraudat n'a-t-il jamais observé particulièrement les *aristolochiées,* ni vu leur *androcée;* mais les analogies sont fréquentes en botanique, et s'il nous fallait les signaler, nous aurions à descendre du calice fermé du bouton du pavot jusqu'aux plantes de la famille des mousses, où se rencontrent les fruits capsulaires auxquels on donne justement le nom d'*urnes,* lesquelles sont le plus souvent munies d'un couvercle avant la maturité.

Ce que nous entendons faire ressortir au sujet de cette composition, en recherchant l'un de ses types originaires empruntés directement à la nature, ce qui n'en exclut point un vouloir personnel, c'est combien les exercices si intéressants sur la flore naturelle, portraiturée dans sa liberté, et en même temps analysée sous le géométral de sa contexture, comme on la voit dans les nombreuses et charmantes études exposées par l'École nationale des Arts décoratifs, c'est combien ces exercices doivent être utiles aux élèves. Les qualités de la composition mise au premier rang nous paraissent prouver la connexion précieuse qui existe dès maintenant entre les lois de l'art, qui s'enseignent, et ces autres lois que l'élève doit observer lui-même sur la nature. Ce progrès, qui nous apparaît sensible, pourrait devenir si fécond, que nous avons cru devoir le signaler avec insistance; il serait une des conséquences de l'enseignement si heureusement élargi de l'École.

Au point de vue plastique, on a critiqué dans ce vase d'un profil de belle venue, fièrement élégant, son col qui a paru un peu bas, et devoir le devenir plus encore par le jeu de la perspective à une certaine élévation. La hauteur indiquée par le programme, $1^{m},20$ pour la base d'attente, porte le col à 2 mètres environ du sol. Les lignes, à cette hauteur, subiraient peu de déformation, et leur légère courbure n'altérerait réellement point la hauteur du col.

Au point de vue moral, quelques-uns des membres du jury ont manifesté quelque étonnement de la forme de l'*urne* adoptée par M. Giraudat : on signalait cette forme comme évoquant des idées peu récréatives. Ces préventions sont toutes modernes. Les anciens renfermaient, il est vrai, les cendres de leurs morts dans des vases en formes d'urnes; mais c'est également sur des vases de ce même type qu'ils appuyaient les figures des dieux et des déesses, des fleuves et des fontaines; c'est-à-dire qu'ils faisaient jaillir de l'urne des sources de vie, ce qui est un idéal bien éloigné d'une évocation funèbre.

L'artiste a vu dans l'urne la panse haute et simple favorable au décor d'une porcelaine, à l'éclat tranquille de ses émaux de fond, qu'il a très discrètement égayés par le jeu régulier de fleurs en pendentifs, formant à son vase une espèce de collier très ajouré. Et comme la figure d'une fleur fait naître facilement l'idée de parfums, il semble que l'ingénieux compositeur ait voulu insister sur cette impression en closant son vase avec un couvercle, comme si son urne contenait quelqu'une de ces huiles parfumées dont les Marthes lavent les pieds des Dieux, ou encore tenait prisonnière l'une de ces essences volatiles dont l'imprégnation subtile convient si bien à la beauté. Telle nous paraît être, dans sa sérénité, la principale signification de cette urne close.

Le second prix a été décerné à une œuvre de modeleur : M. Convers, sorti de l'École des Arts décoratifs, actuellement élève de l'École des Beaux-Arts. C'est à un tout autre principe, quoique toujours floral, que M. Convers a cru devoir recourir pour la forme de son vase ; celui-ci est, en somme, une bouteille à long col, dont l'élégance rappelle surtout celle de nombre de *pistils,* comme ceux de la *Dispensia,* de l'*Ehrétia,* et de certains lenticules de la famille des *Lemnacées,* qui croissent dans la vase. Le pistil de la *Dionée,* de la classe des *Dicotylédones,* est de cette forme ainsi que le *Bergera,* ou le pistil central dans la fleur du limon. Le fruit des *calombées,* le fruit de la *monotheca,* ont la figure de cette bouteille, tout comme la présente encore le pistil du cornouiller dans son calice. Enfin la fleur du frêne commun s'en rapproche, de même que le pistil du lilas. Il paraît difficile que sur ce principe, avec lequel on peut assurément produire une œuvre fort élégante, on parvienne aussi sûrement à ériger un vase d'une ampleur décorative suffisante pour en faire un couronnement. Nous n'insisterons point davantage sous ce rapport sur la composition de M. Convers, exécutée avec la maestria d'un habile praticien, trop avide peut-être de faire montre de cette habileté. En demandant un vase sans anses, les édicteurs du programme avaient surtout en vue les modeleurs auxquels on voulait éviter les complications d'exécution ; on indiquait assez par là que les formes simples, les surfaces planes, convenant si bien à la porcelaine et à ses émaux, étaient dans la bonne voie ; les modeleurs ont peine à se soumettre aux convenances d'une matière comme la porcelaine, dont la mise en valeur la plus rationnelle ne dépendra jamais de la sculpture, surtout lorsque l'ornementation dont on la charge, d'ailleurs avec mesure, comme l'a fait M. Convers, donne au décor un aspect d'orfèvrerie. Le charme de cette élégante composition est assez grand pour que, malgré les inconvénients signalés au sujet du but proposé par le programme, ce concours ait été mis en balance avec celui auquel est demeuré définitivement le premier prix ; et nous n'en saurions rien dire de plus honorable.

Le troisième prix, accordé à M. Montigny, élève de l'École nationale des Arts décoratifs, est mérité par un dessin fort estimable ; c'est encore sur un nouveau principe qu'est basée cette composition, moins puissante de forme que l'urne, n'en ayant pas le jet, mais autrement opulente que la jolie bouteille au long col qui a été classée à la seconde place. Sans ressembler ni à l'une ni à l'autre des deux premières compositions, celle de M. Montigny tient, comme poids décoratif, s'il est permis d'employer cette expression, une place intermédiaire entre les deux autres. Le principe de sa forme, si l'on veut le chercher à sa véritable source, est inspiré de celle du fruit de la scabieuse. Les tracés très mâles des profils du vase de M. Montigny ont été fort remarqués, et si l'on n'avait point rencontré dans le décor à l'orientale de cette estimable composition

de malencontreuses coquilles d'un style jurant avec le reste, peut-être le jury eût-il encore vu croître son embarras pour le classement définitif des lauréats.

Nous n'ajouterons rien de plus sur ce concours dont l'ensemble offre tant d'intérêt. Les trois principes différents de la forme donnée aux vases par les lauréats des trois prix sont ceux qui se répercutent le plus généralement parmi les autres productions. Peu, bien peu de tentatives pour composer des vases dans le goût pompeux ont été faites; on sent que la beauté s'arrange très bien de certaines simplicités, surtout lorsque celles-ci paraissent d'une double convenance. Enfin, c'est à peine si l'on a revu dans la décoration des vases de ces contresens comme les pénétrations perspectives des paysages, avec lesquelles des peintres enragés ont pendant si longtemps tout déformé.

Le concours, dont la haute récompense était la Bourse d'étude, consistait en une composition pour la faïence. Le programme demandait un panneau de forme rectangulaire encadré d'une bordure, et destiné à la décoration principale d'une maison de plaisance. Esquisse faite sur une feuille demi-grand aigle.

La liberté la plus entière était laissée aux concurrentes, qui pouvaient indifféremment composer un panneau en hauteur ou en largeur. Il y avait à tenir compte de l'échelle présumée qui pouvait convenir à la pièce principale de la décoration d'une salle haute, comme l'est, le plus généralement, un vestibule. C'est, il faut le dire, ce qui a été insuffisamment compris par la généralité des concurrentes, et nombre d'agencements ingénieux de leurs ornementations ne seraient point susceptibles de l'agrandissement indispensable pour le but proposé.

La seule de ces compositions qui soit véritablement de nature à subir cette épreuve de l'agrandissement sur une large échelle est l'esquisse qui a valu le Grand prix ou Bourse d'étude à Mlle Mathilde Villeneuve, élève de l'École nationale des jeunes filles de Paris.

Il serait difficile de mieux comprendre un programme dans son esprit que ne l'a su faire Mlle Villeneuve. Le vestibule d'une maison de plaisance évoque des idées riantes, celles de l'arrivée de compagnons de plaisir, dans une maison plus qu'hospitalière, affable, de libre allure.

Mlle Villeneuve a su marquer dans sa composition non seulement la plaisance de la maison, mais indiquer très clairement la nature du site où cette maison serait placée; elle se trouverait dans le voisinage des bords de la mer Bleue, et c'est sur des vagues méditerranéennes qu'arrive le jeune et mythologique cortège qui, dans cette composition, vient accomplir son débarquement nautique.

Cette jolie faïence décorant le vestibule d'une maison de plaisance cesserait-elle d'être une allusion aux joies du jour, dans un lieu dont l'âge ou les soucis des hôtes auraient modifié le caractère, qu'elle pourrait encore, par son seul et charmant entrain, y ranimer et y entretenir d'aimables souvenirs.

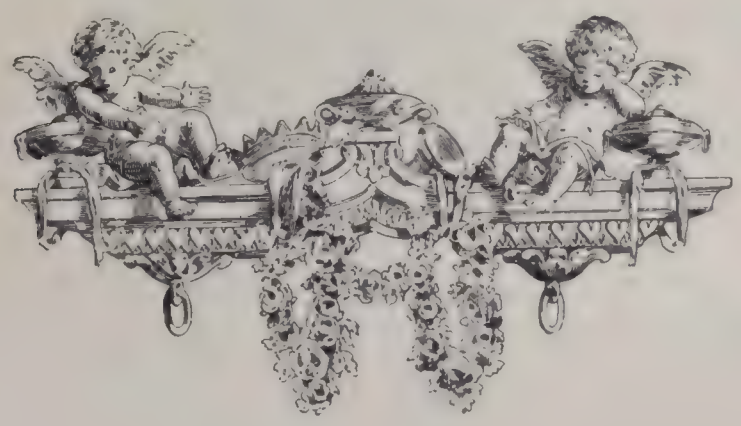
Mlle Villeneuve est la seule des concurrentes qui ait eu recours à la figure humaine pour en faire la principale ornementation de sa faïence. Pour parler à l'âme humaine de la jeunesse, du mouvement, de la vie de l'homme, il n'est encore rien de telque son image ; et il y a pour l'employer une douce mythologie dont les symboles, à la portée de tous, forment une charmante religion de convention, particulièrement chère aux artistes qui, ayant une pensée à exprimer, vont au langage le plus direct, en mettant en

action ces beaux linéaments du corps humain, propres à se combiner si heureusement avec tous les rinceaux ornemanesques, ainsi que l'ont si victorieusement démontré les maîtres.

Le panneau de Mlle Villeneuve est en hauteur; dans la partie supérieure se trouve quelque puîné de Cupidon arrivant d'un train joyeux sur une conque marine; la vive jeunesse du voyageur donne la note de tout le surplus du décor. Au milieu se trouve le rostre naval, vu de face; c'est la proue d'un navire ayant le vent en poupe, c'est la Fortune. Au-dessous, de chaque côté, sont placés les habitants de la vague, des tritons et des naïades, au-dessus desquels passe le leste équipage. Ce décor se silhouette dans la plus claire atmosphère; et c'est avec le souffle des bons maîtres italiens, avec la palette légère des faïenciers d'Urbino, que ce croquis, dessiné d'une main mâle, a été tracé.

Le second prix a été décerné à Mlle Marie Duval, élève de l'école municipale du VIe arrondissement de la ville de Paris. Le modèle composé par cette demoiselle est d'une bonne construction, le cadre est fort bien agencé. Le motif central est un paon vu de face, étalant largement l'éventail de sa queue. C'est un décor bleu sur fond blanc dans le goût oriental, et le paon qui en fait l'ornement principal convient parfaitement au vestibule d'une maison de campagne; il rappelle que les Grecs comme les Italiens aimaient à parer leurs jardins des diaprures de ce bel oiseau, aussi étincelant sur la blancheur des marbres que parmi les fleurs.

Ce décor, malheureusement, est de ceux qui ne sauraient subir, sans dommage, un agrandissement un peu important. Le paon, qui dans l'esquisse est de bonne mesure, et qui se trouve représenté sous un aspect et avec un dessin conventionnels, non seulement ne gagnerait rien au changement de l'échelle, mais, avec une échelle qui devrait être au moins quintuplée, sextuplée, cette composition ne saurait que perdre beaucoup de son charme. Il en est de même pour le troisième prix, décerné à Mlle V. de Castro, élève de l'École nationale des jeunes filles de la ville de Paris, ainsi que pour toutes les compositions mentionnées émanant, comme les prix, de l'École nationale et de l'École municipale du VIe arrondissement, dont les élèves se sont partagé dans un ordre presque alternatif, deux premières mentions et trois deuxièmes.



RAPPORT GÉNÉRAL

PAR

M. L. DE FOURCAUD

Les belles expositions technologiques, organisées avec ordre, ont ce rare avantage qu'elles offrent un fidèle tableau de l'état des industries en elles-mêmes et par rapport au mouvement social. On en peut tirer tout ensemble des conclusions pratiques d'intérêt particulier et des conclusions esthétiques à l'usage de tous. La question qui se pose et qui s'impose à nous est, d'ailleurs, très simple, encore que la terrible gravité n'en puisse échapper à personne : Nos arts et les industries qui en résultent marchent-ils exactement dans la voie de notre génie national ? Les habiletés sont hors de cause : c'est l'intime caractère de la production qui est en jeu.

M. Antonin Proust définissait ainsi naguère cette Union centrale des Arts décoratifs qu'il dirige avec éclat : « Une société française fondée pour l'épuration du goût français, pour la restauration des méthodes françaises. » Il n'en faut pas plus qu'une telle définition pour nous donner grandement à réfléchir. En effet, si le goût national a besoin d'être épuré, c'est apparemment, qu'il a été vicié ; si les méthodes françaises doivent être restaurées, c'est, certainement, qu'elles ont été altérées. Comment ? quand ? par qui ? dans quelle mesure ? La suite de ce travail nous permettra de l'indiquer.

Les étrangers, si prompts à nous reprocher en toute occasion notre légèreté, parlent

souvent de nous avec une légèreté sans pareille. J'ai plus d'une fois entendu dire, par exemple, aux deux pôles de la civilisation européenne, en Allemagne et en Italie, que la France n'avait point d'originalité foncière. Si l'on nous concède certaines qualités, ce sont des qualités secondaires d'assimilation, de perfectionnement et d'expansive bonne humeur. Il me souvient, notamment, d'un cours public où le professeur disait expressément : « Le Français n'a jamais rien créé de son seul fonds. Sa pensée est courte, haletante, turbulente, peu profonde ! Il mêle ses sensations et ses idées de façon à produire une incessante confusion philosophique. Son activité se dépense en menue monnaie et pour des objets qui changent toujours. L'Italie a Dante, l'Allemagne a Gœthe, l'Angleterre a Shakespeare ; la France ne peut se prévaloir que de son Rabelais, qui est un rieur, et de son Molière, poète comique disert, mais si peu sûr de ses inventions qu'il emprunte à chaque instant celles d'autrui. Sans les peintres de Rome, de Venise et des Flandres, sans les statuaires de l'antiquité et les sculpteurs de la Renaissance toscane, il n'y aurait, chez nos voisins, ni école de peinture ni école de sculpture. Le propre de cette nation, c'est de tout imiter adroitement, avec une surprenante délicatesse pour l'exécution du détail. Le beau parleur, le bon vivant qu'est le Français se montre semblable en tout ce qu'il fait, plus enclin à travailler pour son utilité que pour l'idéal, faisant gloire enfin d'être soumis à la matière... » Je ne puis douter que le savant qui nous jugeait ainsi fût de bonne foi : seulement, comme beaucoup de nos détracteurs, il ne nous connaissait guère. En nous déniant le don créateur, il commettait une criante injustice, mais en nous accusant d'avoir trop volontiers suivi les inspirations étrangères au lieu d'obéir aux nôtres, il formulait une critique à laquelle, depuis quatre cents ans, nous avons prêté le flanc, pour ainsi dire, avec amour.

C'est l'honneur du temps présent de chercher de toutes parts à déraciner des préjugés, à introduire des réformes. D'incontestables progrès se sont accomplis, à dater du jour funeste où le malheur a vaincu notre orgueil et où nous nous sommes aperçus que nous avions des rivaux. Que si nous voulons, toutefois, qu'on nous rende pleine justice au dehors, commençons par dissiper le malentendu qui nous ruine au dedans. L'ingéniosité, l'aisance spirituelle dont nous faisons preuve sont reconnues : hâtons-nous de renoncer aux traditions qui nous appartiennent ; laissons éclater le génie français.

Lorsqu'on veut se faire une juste notion de l'esprit d'un peuple, il y a lieu de considérer la langue qu'il parle. Le langage est le miroir le plus sensible où se puisse refléter un caractère national. Or le signe évident du Français, ce qui le rend unique au monde, c'est sa netteté, sa clarté obligatoire, d'où provient sa sobre et forte élégance, aussi éloignée de l'exubérance que de la sécheresse. Aucune difficulté, aucun double sens ne résiste à sa droiture grammaticale. Une seule construction est possible à notre phrase : le sujet, le verbe et l'attribut, placés dans leur ordre normal ; si bien qu'il n'y a nul danger de se méprendre et que Rivarol a pu écrire finement et hautement : « Le français a une probité attachée à son génie. Sûr, sociable, raisonnable, il devient le langage humain... et ce qui n'est pas clair n'est pas français. »

Je prie qu'on veuille bien retenir ces mots décisifs ; mais rapprochons ici notre bel idiome lucide et limpide des idiomes des autres pays. Lui opposerons-nous l'italien ? — Langue musicale, pleine de grâces maniérées, où tout s'arrondit en molles cadences, où tout pousse à la périphrase et à la virtuosité : langue de *dilettantes*. Tiendrons-nous pour l'espagnol ? — Langue d'une sonorité uniforme, où tout est pompeux, enflé, outré,

drapé : langue de capitans. L'allemand décrit de larges cercles autour de la pensée, l'enveloppe de lacets mystiques ou métaphysiques, la détaille en des vocables perpétellement composés et décomposés, qui la rendent flottante : langue de philosophes spéculatifs. Pour l'anglais, il est brutal, agressif, précis pour les résultats communs, vague pour les autres : langue de matelots et de marchands. Nulle part, nous ne voyons cette souplesse à tout définir, cette acuité à tout pénétrer, cette facilité à déduire, cette franchise de beauté accordée à l'évidence qui distingue le français. Il nous est donc possible dès maintenant, de caractériser notre originalité, qui est foncière et non superficielle : c'est un besoin inné d'assurer aux conceptions de l'esprit et aux faits extérieurs une traduction si naturelle, si adéquate et physionomique qu'on ne s'y trompe jamais.

Voilà proprement la tendance française, telle qu'elle s'accuse en tous nos actes d'artistes, depuis la réalisation d'un livre jusqu'à la décoration du plus infime objet d'utilité. Notre sens est pratique ; nous tenons à ce qu'une manifestation sortie de nous laisse apparaître son but ; il nous plaît qu'on sache tout de suite pourquoi une chose est faite et que son secret soit révelé par sa forme et son décor. On comprend immédiatement ce que nous voulons, où nous allons, quel parti on pourra tirer de ce que nous avons mis au jour. Notre production, quand elle est pure, est essentiellement ce qu'elle veut être. Nos œuvres ne cherchent pas midi à quatorze heures ; l'énigme nous fait horreur. Les esthéticiens de cervelle obscure affirment que nos auteurs ne sont pas originaux : c'est, en vérité, que les maîtres français sont accessibles à tout le monde ! On dit aussi de nos industriels les plus avisés, les plus inventifs, qu'ils manquent d'invention ; je le crois bien : ils font des objets maniables et commodes. Mais cela n'empêche pas de les voler. Au contraire !

Ayant déterminé de la sorte les traits saillants du génie de la France, examinons de quelle façon il s'applique, quels sont ses torts et quels sont ses malheurs.

I

La huitième exposition de l'Union centrale se divisait en cinq sections : la pierre et tous ses emplois, le bois de construction, la céramique, la verrerie, et des modèles très divers ayant servi à l'exécution d'œuvres décoratives ou relatifs à l'enseignement de la décoration. On me permettra, dans ce travail rapide, de m'affranchir des divisions de catalogue et de recourir aux produits exposés, au fur et à mesure qu'ils viendront appuyer ma thèse. Et c'est la pierre, la noble pierre, que nous saluerons avant tout.

Marbre, granit, calcaire précieux ou commun, la pierre est l'indispensable et docile servante de nos besoins, la massive, muette et solennelle confidente de nos rêves, de nos désirs, de nos ambitions, de nos douleurs. Elle ne se fait rebelle à notre effort que pour apparaître plus magnifique, dépouillée de sa grossièreté première, toujours pure en sa fierté. La pierre exprime naturellement ce qu'il y a ici-bas de grand et de fécond. Elle est la demeure où nous vivons et où s'abrite la famille ; elle est l'église où nous allons prier et où se dévoile la majesté de Dieu ; elle est la tombe de l'aïeul ; elle est le monument érigé au grand homme. Le pont jeté sur le fleuve, c'est la pierre. La digue qui doit briser la mer, c'est la pierre. Elle est la tour du phare qui guide les matelots à travers la nuit ; elle est la borne qui sépare les peuples ; elle est le jalon qui remet

dans leur chemin les fils d'Adam, marcheurs éternels, éternellement égarés. On la calcine en banc et elle fait de la chaux; on la vitrifie en poudre et elle fait du verre. Issue de la terre, dont nous sommes sortis, elle est ce qui nous rattache le plus intimement à la terre où nous devons rentrer. Même reduite à l'état de débris, elle survit longuement à nos désastres et garde aux générations lointaines quelque chose de ce que nous avons été.

Des voyageurs ont remonté l'inégale et périlleuse rivière du Cambodge, et tout à coup, dans la vaste mélancolie de la solitude, une ville ruinée, splendide et royale en sa ruine, s'est dressée devant eux. C'est la mystérieuse Angkor. Aux murs des temples qui s'écroulent, aux faîtes des palais émiettés, sur les dômes sacrés qui semblent des tiares de prêtres, partout s'épanouissent des faces humaines mêlées de gigantesques fleurs. Nul ne nous avait dit qu'il eût vécu ici des peuples prospères; la mémoire des hommes l'avait oublié; la pierre s'en souvient. Par delà les forêts vierges du Mexique, loin, bien loin des routes battues, d'autres capitales monstrueuses se sont offertes à l'explorateur, vides et mortes, toujours debout. Quelles sont-elles, ces cités damnées dont l'herbe des siècles n'a pas rongé les tours? C'est Palenqué l'énorme, et c'est la fabuleuse Mytla. L'histoire ne sait rien des hommes qui les habitèrent; les murailles qu'ils ont bâties nous les révèlent plus qu'à moitié. Que de vénérables tas de pierres sous le soleil! Tas de pierres, Thèbes aux cent portes! Tas de pierres, l'opulente Memphis; mais tout nous y entretient des chefs qui commandèrent, des humbles qui versèrent des larmes, de la multitude qui travailla, qui espéra et qui mourut, douloureuse en son espérance.

Là même où la nature semble avoir tout repris sur l'œuvre ancienne de l'humanité, la pierre parle. Vieilles capitales effacées du monde, abris de peuples qui ne sont plus, vous qui étiez Carthage et Sidon, Ilion et Ninive, quelle place occupiez-vous? Une pierre se rencontre sous nos pieds qui trahit le mystère. Un fragment de basalte nous évoque un roi, un morceau de porphyre nous restitue un Dieu ; mille menus débris, bagatelles vraiment augustes, nous font deviner une nation abolie, ses lois, ses mœurs, son culte, ses arts. Les gloires de la guerre, les splendeurs de la paix, la recherche des artistes, le labeur des artisans, tout finit ainsi, tout reparaît de même. Nous retrouvons les éclats du moule dans lequel une civilisation fut coulée. Heureux quand l'architecte a rendu la pierre vivante!

Pour bien faire comprendre la période architecturale, pleine d'incertitude, que nous traversons, il est nécessaire d'esquisser les origines, le développement et les vicissitudes de l'art de bâtir en France. Quand César eut conquis la Gaule chevelue, qui était la vraie Gaule, ne pouvant assurer sa conquête par une large colonisation, il l'enserra des liens d'une forte organisation administrative. De toutes parts, d'immenses travaux de voirie s'entreprennent : chemins de communication, chaussées stratégiques, construction de ponts et d'aqueducs, creusement de canaux, et, dans les villes, ce ne sont que théâtres, palais et thermes qui s'élèvent, et temples voués à tous les dieux. Les Gaulois forment un peuple neuf, de fonds celtique, d'esprit vif, pondéré, ami du naturel. Force leur est bien d'accepter le style romain, ou, pour mieux dire, le style grec abâtardi que les Latins ont adopté pour leur compte et qu'ils essayent d'acclimater dans toutes les zones. La Gaule, néanmoins, ne se romanise qu'en surface. Après les invasions du Nord, il y a encore des évêques gallo-romains, mais le génie gaulois se réveille au sein

du peuple, et même parmi les moines qui sont du populaire. Le style romain se perfectionne et, peu à peu, devient le roman. La langue latine se corrompt et, peu à peu, devient le français.

C'est plaisir d'observer comment une nation vigoureusement douée, longtemps influencée par l'étranger, se ressaisit elle-même. Charlemagne s'aperçoit que l'architecture romaine est en décadence et, jaloux de la restaurer, il précipite sa transformation en faisant appel aux Byzantins. On proposait aux Gaulois de bâtir des églises sur le plan de la basilique antique : ils remplacent la colonne par le pilier, l'entablement par l'arc, le plafond par la voûte. Une fois en passe de s'émanciper, ils continuent. Le principe de la pesée verticale, qui engendre des toitures plates, convient à des pays de soleil, où il pleut rarement. Le principe de la poussée oblique, générateur de combles plus ou moins hauts, convient mieux aux climats humides. Bientôt les constructions s'améliorent; on se prend à faire emploi des pierres les plus dures et on les appareille supérieurement ; on s'entend à merveille à approprier les plans aux localités en même temps qu'à la destination des édifices. Quoi de plus logique et de plus pratique que l'ordonnance des nouveaux monastères, distribués autour du cloître, augmentés d'appartements pour les étrangers? Le sens pittoresque s'est emparé de l'homme et concourt à l'expression de ses pensées : on bâtit une église et un couvent sur le roc aigu de Saint-Michel d'Aiguilhe, en Velay ; on consacre à Dieu les cimes : c'est l'acte de foi des hauteurs. Moment fécond, où l'humeur populaire se dégage nettement, sage et narquoise, où le pays se morcelle de seigneuries féodales et où les communes s'élaborent. Un sentiment nouveau se fait jour : le sentiment de l'individualité, qui produit l'amour du « chez soi » et l'orgueil de la ville natale. Les maisons commencent à s'ouvrir sur la rue, parce que tous se sentent solidaires et que chacun, dans sa pleine indépendance, revendique sa part de la vie de la cité. C'est de la vie que les sculpteurs s'inspirent ; ils observent, ils raisonnent, et le décor qu'ils inventent se pousse comme de lui-même à l'expression du milieu social. Par degrés, l'architecture s'anime. Les chapiteaux, les modillons sous les corniches s'enguirlandent de feuillages, grouillent d'animaux et de monstres, s'émeuvent d'épisodes sacrés ou profanes et même de simples traits de mœurs. La pierre s'assimile quelque chose du fourmillement confus de la végétation et de l'activité précise de la pensée humaine. Le tailleur d'images y met ses croyances, ses souvenirs, ses espoirs, tout ce qu'il sait, tout ce qu'il est. L'histoire et la légende sont là, incessamment renouvelées par une interprétation personnelle de la nature. De pareilles tendances, si françaises, rationalistes et même réalistes, proscrivent, en soi, les formules d'exécution. Si l'on en découvre parfois dans les œuvres primitives, belles d'effet, sublimes d'imagination populaire, elles ne viennent pas, au moins, d'un excès d'adresse, comme aux époques raffinées.

Cependant on travaille toujours. L'édifice roman est sombre et bas. Comment l'éclairer? comment l'élever? Un vague instinct avertit les architectes que la solution du problème est dans une nouvelle combinaison d'arc. Un jour, le principe de l'arc aigu à double ouverture de compas est trouvé ; l'on définit et l'on éprouve les qualités de la nervure indépendante engendrant la voûte et en reportant la pesée sur des points isolés. Tout le système ogival gît en ces découvertes. Et maintenant l'architecture est libre; elle commande à la pierre; elle érige des monuments à telle hauteur qu'il lui plaît ; elle les couvre, elle les voûte à sa guise ; elle évide les surfaces autant qu'il lui convient, entre

les lourds et rassurants piliers. Au dedans, tout lui devient décor, depuis les indispensables nervures dont chaque pilier recueille un faisceau, jusqu'aux fenêtres savamment découpées où s'enchâssent de parlantes verrières. Au dehors, les arcs-boutants, franchissant les bas côtés comme d'un bond, n'affermissent pas seulement la construction centrale, ils ajoutent encore un charme, une enveloppe harmonieuse à l'édifice imposant.

On voit comment le gothique, l'art ogival, l'art le plus français qui fut jamais, parce qu'il est le plus logique, sortit du roman par voie de perfectionnement régulier. Et plus nous allons, plus irradie ce magnifique rationalisme du génie français, « sûr, sociable, raisonnable, humain ». L'architecte combine l'utile, l'agréable et le grand; l'artiste est toujours divers, parce qu'il puise constamment dans la réalité. Plus habile que le tailleur d'images roman, le « gothique » n'est ni moins honnête ni moins viril. Tout l'intéresse et tout lui fournit directement des inspirations. Le maître de l'œuvre lui a livré des pierres brutes; il les imprègne d'essence humaine; il y fait pousser la flore, respirer la faune du pays; il y raconte les industries locales; il y fixe les légendes qui l'ont bercé, personnifiées en des types locaux; il y fait entrer, lui aussi, tout ce qu'il sait, tout ce qu'il est. Cet art de la pierre, qui va du XIIe au XVe siècle, est d'autant plus suggestif qu'il est concret et simple. On m'objectera un besoin fréquent et singulier d'incarner des idées abstraites, de produire des statues symboliques. Eh! qu'importe, si la réalisation frappe toute chose d'un sceau individuel? Regardez ces Vices, ces Vertus, ces Vierges sages, ces Vierges folles, thèmes si souvent traités: ce sont là de vivantes et parlantes figures où notre humanité se reconnaît. Quelle pitié humaine dans ces résurrections où les anges de Dieu viennent aider les morts à rejeter la pierre de leur sépulcre et à se relever! Quel souffle humain libéral et frondeur vivifie chaque scène! Oserait-on comparer ces images expressives avec tant de figures gracieuses, dépourvues de signification intime, que la Renaissance importée d'Italie nous a léguées? L'amour du naturel qui distinguait les anciens Gaulois a reparu, et de la suprême force. L'architecte et le sculpteur français sont, avant tout, des hommes qui parlent à des hommes. Ils ne font pas de l'art d'atelier: mieux que cela, ils font de la vie. Tous deux, chacun à sa façon, sont profondément, vigoureusement rationalistes et réalistes. Ils sentent et ils savent que rien ne se peut comprendre, sinon par la fidélité au réel, source de tout enseignement comme de toute émotion, et que la première condition pour être entendu de l'avenir, c'est de se faire bien entendre sans ambages de ses contemporains.

Et ce n'est pas tout encore. Ce prodigieux mouvement que j'esquisse dans l'espoir de le voir renaître, selon les nouvelles données sociales et dans les formes qui nous appartiennent, ce fier mouvement coïncide avec un fait capital : la formation et le développement de la société civile. Si chrétienne que soit cette société, tout se ressent de son émancipation. Le peuple endolori se lasse de la servitude; il est religieux et raille le moine[1]; il place une image de la *Liberté* dans la cathédrale de Chartres; il déroule sur le tympan des portes d'églises l'égalitaire et ironique *Danse des Morts* et les épouvantes du *Dernier Jugement*, plus dures aux riches et aux puissants qu'aux pauvres. De toutes parts, des

1. Il n'est pas hors de propos de mentionner ici les transformations significatives de la littérature du moyen âge. Dès le XIe siècle, nos poètes sont complètement débarrassés de l'idéal romain. Peu à peu, Charlemagne, qui est la figure héroïque par excellence, s'amoindrit et se rapetisse jusqu'à n'être rien que par ses barons. Par la suite, l'ironie s'attaque aux barons féodaux eux mêmes. On voit poindre *Don Quichotte* dans les romans de la Table ronde et, partout, s'esquisse une notion toute nouvelle, essentiellement chrétienne, d'honneur individuel et de dignité bourgeoise.

communes obtiennent, achètent ou arrachent leurs privilèges. Le roi Philippe le Bel n'a rien trouvé de mieux, pour gagner le populaire à sa cause, que d'ordonner à ses sénéchaux du midi la fondation de quelques bastides fortes où l'on pût se mettre à couvert.

Hélas! la Renaissance va tout changer. Je ne nie pas les erreurs, et surtout les exagérations dans lesquelles sont tombés les XIVe et XVe siècles; des querelles intestines les ont troublés, des guerres sans fin les ont accablés, et l'appétit du colossal les a conduits parfois à l'oubli de l'échelle humaine. Seulement ils possédaient le principe de l'art national et il s'agissait d'en tirer d'autres applications. Mais non! Voilà qu'on aime mieux y renoncer. La passion dont on s'est féru pour l'art italien et pour l'art antique ramène l'architecture au principe de la pesée verticale et aboutit, dans les autres arts, au sensualisme païen, au dédain de l'idée et du sentiment, à la substitution de l'habileté, au souci de la vérité intime et de nature, à l'abus de toutes les formules, au triomphe du dilettantisme. Jusque-là, il y avait eu des artistes artisans; il y a maintenant des artistes virtuoses et grands seigneurs. Il y avait eu des nobles et des bourgeois aimant le beau et le voulant dans leur demeure à l'état vivant; il y a maintenant des « amateurs » recherchant les objets d'art à l'état de pièces de collection.

Certes, il s est produit, en ce temps-là, bien des chefs-d'œuvre (nul moins que moi n'est disposé à le contester). Mais — voyez le malheur d'avoir laissé l'étranger se glisser dans notre giron! — ce ne sont plus qu'à demi et par intermittences des œuvres françaises. On y constate avec chagrin que, désormais, c'est le détail qui prime l'ensemble; que la grâce du tour de main l'emporte sur la conception et l'exécution. Les arts plastiques ne représentent plus franchement les hommes qui passent; ils ont façonné un type d'homme antique et abstrait. Pour les objets familiers, on accepte les formes les plus incommodes, pourvu qu'elles viennent d'Italie, et aussi les décors les plus à contresens. Viollet-le-Duc démontre que, sous ces influences, l'art de la construction, basé sur « le respect de la pierre », s'altère sensiblement. Le premier, Philibert de l'Orme, a déclaré que « le style à la mode françoise » n'était point « la vraye architecture. » Résultat : chacun court à Rome, mesure et dessine les débris de l'antique; s'efforce, en tout ce qu'il fait, de substituer les éléments classiques aux éléments logiques, à tel excès qu'au XVIIe siècle il n'est presque plus un monument qui n'ait son placage romain, au moins en quelque endroit.

Qu'on ne soit point arrivé d'un seul trait à de si fatales extrémités, cela va sans dire. Aux dernières années de Charles VIII, les pilastres, les arabesques, les chapiteaux corinthiens, voire l'entablement, font leur apparition. Le compromis s'accentue rapidement, mais la surprenante originalité française ne s'abdiquera tout à fait — en particulier dans l'architecture civile — que sous Louis XIV. Il est indéniable que les maîtres des œuvres du XVIe siècle, nos de l'Orme et nos Bullant, nos Lescot et nos Chambige, nos Gilles, Jacques et Guillaume Lebreton, nos Nepveu et nos Gadyer, et mains autres constructeurs des palais royaux et des châteaux de la Touraine, n'ont pas complètement étouffé en eux la verve nationale. Par bien des points, leurs monuments forcent l'admiration et commandent le respect. Malheureusement, le coup est porté à nos traditions et le mal ne pourra que s'accroître. D'année en année, à mesure que les artistes croient se perfectionner, le génie de France va s'appauvrissant. Une redoublante obsession des anciens dénature sans merci l'idée moderne; les lettrés latinisent leur nom ou, plus simplement, prennent un nom romain ou grec : un évêque d'Angers se donne le titre de

« Hiérophante » ; la langue française se met à charrier tant de grec et tant de latin qu'elle tombe peu ou prou dans le pédantisme. A l'égard des choses plastiques, mêmes abus, mêmes confusions : on associe les héros et les prophètes, on fait fraterniser les saintes et les déesses, et le verrier de l'église de Conches n'hésite pas à composer son Triomphe de la vierge Marie d'après un Triomphe d'Apollon italien. Progressivement, l'italianisme envahit la société élégante et s'acclimate dans la riche bourgeoisie. Rappelez-vous ce que j'ai dit plus haut touchant les langues, miroirs du travail intellectuel et des mœurs d'un peuple, et lisez les deux célèbres dialogues d'Henri Estienne : « le françois italianisé[1]. » Vous y verrez comme quoi la mignardise italienne, la politesse redondante et doucereuse entre dans nos coutumes et comme quoi les gens du bel air parlent italien en français, de même que les savants « grécanisent et romanisent ». La locution : « se promener dans la rue » semble triviale ; on la remplace par celle-ci : « sparager dans la strade ». Philansone le Courtisan répond à Celtophile, qui s'obstine à parler français : « Je m'esbahis comment vous imbrattez votre langue d'une telle spurgnesse (grossièreté) de paroles. » On dit « amasser un homme » pour « le tuer ». Des « choses légères » sont des « choses leggiadres ». Raisonner, c'est « ragioner. » Les bizarreries de ce genre foisonnent. Déjà s'apprête le jargon des Précieuses de demain et prélude le goût d'entortillage galant qui va régner chez nous parallèlement à l'emphase romaine. Le temple néo-païen de la Renaissance a pour bois sacré la vallée du Tendre, vallée italienne s'il en fut. Sourions, entre nous, de la franchise des ancêtres! Leur zèle de bien indiquer la destination de chaque chose est suranné! Il n'est pas utile d'être logique, d'observer, de faire penser, de faire sentir à la française : dans l'art de la pierre et dans tous les arts, on ne voit que l'italien d'aimable et que le romain de grand.

Ainsi, ce que l'effort de César n'avait pu faire, la Renaissance l'a fait. Vasari traite nos créations de « gothiques » et nous nous inclinons. Après des centaines d'années d'un labeur indépendant, consacré à nous dégager de l'antique, voici que l'antique nous ressaisit et que nous renions le patrimoine de nos sueurs ! Le fruit plein de cendre, le complet aboutissement du XVIe siècle, c'est le XVIIe. Pour le coup, tout sens d'individualité disparaît. L'architecture est romaine, la peinture est romaine, le théâtre est romain ; la pédagogie fait litière de tout ce qui n'est pas antique et classique, et la confusion s'enhardit. Entrez dans une église : elle est ornée comme un salon d'Italie. Entrez dans un salon : il a la solennité d'une église. Il semble que l'on rende des oracles partout, même dans les ruelles des Précieuses, admiratrices de Marini, et même à l'Opéra, que Lulli gouverne. Les colonnades couronnées d'entablements, les arcs de triomphe sont les fourches caudines où tout libre esprit doit passer en vaincu. Il n'est pas jusqu'à la maison bourgeoise, l'humble maison dont les dispositions intérieures déterminaient les ouvertures et les saillies, qui ne soit tenue de rentrer dans l'ordre. Plus de pavillons reportant les escaliers hors du périmètre des salles, plus d'auvent pour protéger les murs, plus de fenêtres inégales accusant pittoresquement, sur la façade même, la distribution des appartements, plus rien de ce qui laissait transparaître au dehors l'intimité du dedans. Une mode rigide veut que tout soit uniforme et quasi

1. Ce curieux ouvrage a pour titre: « Du nouveau langage françois, italianisé, et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps; de plusieurs nouveautés qui ont accompagné cette nouveauté de langage: de quelques courtisanismes modernes et de quelques singularites courtisanesques. » (Paris, 1578).

abstrait. Jadis l'habitation était combinée pour l'habitant ; désormais, elle sera surtout construite pour la beauté de la rue. Aucun « artiste » n'admet plus les traditions locales, bonnes tout au juste pour les ouvriers. A quoi bon observer les hommes qui existent, alors qu'on fait profession de ne penser qu'aux dieux et aux demi-dieux auxquels personne ne croit. Le *dilettante* de la Renaissance tourne à l'académicien : c'est la fin de la révolution néo-païenne. L'homme ne compte plus; il n'y a plus que l'État, représenté par un monarque. Notez, à ce propos, que, depuis Louis XIII, le romanisme passé dans les mœurs a transformé même l'idée de la monarchie. Le roi n'est plus le chef actif et militant de la noblesse et du peuple : il est une manière de *Jupiter stator*, servi par un patriciat amoindri, célébré par des académies agenouillées. C'est proprement ce qu'on a nommé l'*ancien régime* qui commence.

Le talent qui se dépense est inappréciable, principalement dans les arts mobiliers, que l'on ne peut jamais déshumaniser tout à fait. Il faut constater, au demeurant, que l'habileté des constructeurs tend à baisser, que les charpentiers s'alourdissent et que le bel art du verrier est presque abandonné. Que si la somme des bonnes volontés n'est pas a débattre, comment ne pas concevoir, néanmoins, le mépris d'une époque dont l'essentielle préoccupation est de soumettre l'esthétique française à une tradition étrangère? C'est vers ce but que le XVIIe siècle s'acharne, consciemment ou non, par toute sa production et tout son enseignement. On tient le jeune Français par une organisation des études qui le fait romain et grec en lui laissant ignorer sa propre histoire. On l'hallucine du mirage de Rome par une obsession pédagogique soigneusement entretenue et qui liera l'avenir. On lui persuade qu'il y a, pour l'artiste, un idéal supérieur à celui de bien vivre et de bien exprimer la vie ; que l'homme, pris en soi, est *un magot* et qu'il ne sied de le rendre qu'arbitrairement à l'état héroïque ; que c'est faiblesse de vouloir s'accommoder à la réalité et se plier aux besoins ; que l'Art a le grand pour fin dernière, et non l'utile.... La cervelle française s'emplit de formules et de fumées. Qui est-ce qui nous parlait de subordonner les formes aux destinations, les décors aux destinations et aux formes et le dehors au dedans? Ce sont des préceptes d'artisans routiniers. Entre les Beaux-Arts et les arts pratiques, une scission profonde s'accomplit et l'avantage demeure aux petits arts de la maison, par cela qu'ils sont forcés d'abonder en des données plus vivantes. L'artiste pur n'admet que des rapports éloignés de sa création à la vie. La nature a de l'imprévu ; tout imprévu est désordre : émondons, corrigeons les dévergondages. Je vous peindrai la gloire de Vénus et le Triomphe de la vierge Marie à l'italienne : vous me bâtirez des palais faits comme des temples romains...

On se rend compte aisément de l'œuvre de dénationalisation entreprise et poursuivie par des hommes bien intentionnés, mais imbus de faux principes. La logique française se retrouve en ceci qu'elle ne recule devant aucune conséquence des prémisses acceptés, et le XVIIe siècle applique purement et simplement la rigueur des théories de la Renaissance. Le XVIe siècle est la cause, le XVIIe est l'effet. Vainement le XVIIIe essayera de se dégager de l'étreinte classique ; il sera toujours balloté entre l'antique et l'italien, français seulement par l'esprit et la grâce. Sous Louis XVI, les façades néo-grecques, chères à M. de Caylus, masqueront la coquetterie des boudoirs et des temples à portiques, abriteront dans les bosquets de Cythère la mythologie poudrée. Nous aurons un style néo-romain-grec au temps du Directoire et, sous l'Empire, un néo-grec-romain. Il y a plus : l'Empire se signale par un retour très accentué aux traditions académiques.

L'enseignement public, réorganisé, est plus fondé que jamais sur l'admiration de la Grèce et surtout de Rome. Si les successeurs de Lebrun ont pensé à l'antique, que dire des élèves de David? L'architecture ne s'inquiète que de colonnades, d'entablements et de frontons triangulaires. Au théâtre, on ne se soucie que de tragédies grecques et romaines, élaborées suivant la poétique de l'abbé d'Aubignac, et de ces conventions que la pléiade romantique aura tant de peine à balayer. En résumé, lorsqu'il s'agit d'ériger une statue à Napoléon au sommet de la colonne de la grande armée, l'on remplace par la toge de Trajan sa redingote grise. Et c'est bien fait; car tout se tient.

Nous avons réagi, depuis lors, autant qu'il a été en nous, mais avec plus de zèle que d'unité de vues : c'est pourquoi l'anarchie des malentendus nous a submergés. Au despotisme d'une seule convention a succédé le conflit de vingt théories armées les unes contre les autres. Toutes les formes qui ont dominé tour à tour se réveillent à la fois, chacune proclamant qu'elle est le salut. Autant d'artistes, autant de goûts et de tendances. Celui-ci s'inspire du gothique, celui-là s'adresse à la Renaissance, ce troisième se met sous l'influence du style Louis XIV, si froid dans l'ensemble et tourmenté dans le détail; ce quatrième tâche à faire prévaloir les silhouettes contournées, les chicorées et les rocailles du XVIIIe siècle; le reste, voulant tout accorder, brouille tout. A la faveur de ces dissentiments, l'enseignement officiel fait plus que jamais table rase de ce qui n'est pas romain ou de tradition italo-romaine. Nos enfants, sortant du collège, connaissent Horace et Virgile, Racine et Boileau, et ne soupçonnent même pas l'existence de nos poignantes épopées nationales, la *Chanson de Roland* ou la *Chanson des Aliscans*, et des chefs-d'œuvre de nos vieux chroniqueurs. Pour l'enseignement des beaux-arts, pareil illogisme; c'est Rome, c'est l'Italie qui accaparent l'attention et l'enthousiasme des élèves à peu près exclusivement. L'obsession pédagogique est telle aujourd'hui que sous le roi Soleil et sous Napoléon. Il y a plus : le grec lui-même est sacrifié au romain, et j'en trouve la preuve en cette huitième Exposition de l'Union centrale, où les rapporteurs des sections sont unanimes à déplorer le chaos des styles et où l'un d'entre eux, M. René Ménard, dit expressément, à l'endroit des écoles : « Dans la section des modèles d'architecture à l'usage des établissements secondaires, *les types romains sont seuls représentés* ». Et, plus loin, le même rapporteur, touchant au style dorique, nous dépeint le jury cherchant le chapiteau du Parthénon, modèle primitif et parfait, et s'étonnant de ne rencontrer que la colonne de dorique romain du théâtre de Marcellus. Voilà qui est net, au moins, et significatif.

Entre la routine scolaire et le désarroi tumultueux de la production, il faut, décidément, que l'observateur désintéressé s'interpose et qu'il crie sans relâche : « Prenez garde à vous! Vous faites tous tapage à préconiser des formules, et c'est simplement un point de départ et une méthode qu'il est urgent de fixer. Nous ne sommes ni de l'antiquité, ni du moyen âge, ni de la Renaissance, ni d'aucune époque, hormis la nôtre. Il est puéril de rien faire à la mode des aïeux, puisque c'est à nos besoins que nous avons à subvenir, et non pas aux besoins de ceux qui dorment sous la terre. Reprenons seulement la méthode rationaliste et réaliste du temps où l'art français marchait dans la voie la plus française; sachons l'appliquer à l'expression de nos mœurs, à la satisfaction de nos légitimes appétits : là est la garantie de l'avenir. Avant le XVIe siècle, nous avions l'art de notre vie; nous aimions la forme pour sa vérité expressive; nous tirions de nous

CÉRAMIQUE

1

2

PORCELAINE DE SÈVRES (XIXe SIÈCLE)

(Exposition de l'Union Centrale des Arts Décoratifs 1884)

1. Grand vase composé et exécuté par M. Gobert : fond bleu paon, avec Amours et feuillages brun clair.
2. Grand vase composé et exécuté par M. Joseph Chéret, pour le concours de Sèvres, 1879 : *Passage de Vénus devant le soleil*. (Anses, pied et collet bleu paon rehaussé d'or, fond gris avec figures allégoriques en pâtes d'application)

des œuvres qui nous ressemblaient. Cessons de nous affoler de frivoles arabesques et de pastiches répétés sans merci. Le fameux conseil de Chénier aux poètes m'a toujours paru un non-sens : à quoi bon faire des vers antiques sur des pensers nouveaux? L'art est tout comparable à un vêtement qui n'est véritablement beau, si riche soit-il, qu'à la condition de s'adapter intimement à la personne qui le porte. S'il n'est pas l'intime vêtement de la vie, il en devient la vanité. Mais voyez, hélas! combien peu d'imaginations de nos artistes répondent à ce que nous cherchons et à ce que nous sommes! Un soi-disant « Grand Art », nourri d'idéalisme équivoque, ne révérant que le convenu et l'abstrait, épouvante les arts utiles et les empêche de s'affranchir. Je voudrais voir des hommes et des femmes comme nous sur les murailles de nos édifices; ils me parleraient de moi, ils me souffleraient des réflexions au passage. Pourquoi ne me montrer, le plus souvent, que des muses de Sicile et des bergers d'Arcadie? Les plantes de nos jardins, les animaux de nos contrées, les outils de nos professions, les objets de nos industries, tout ce qui se ramène à nos pensées et enferme un sens visible remplirait plus heureusement une frise ou des écoinçons que ce tas d'ornements surannés, de grecques, de rosaces, d'oves, de sujets sans attributs et d'attributs sans sujets dont on nous persécute. Sait-on, parmi les philosophes du Portique, que le plus petit pot a quelque chose à dire, que le moindre meuble peut avoir une physionomie frappante, que cela seul retient l'admiration qui s'ajuste à son but, que rarement l'incommode se prête à une élégance vraie...? Le « Grand Art », enfin, impersonnel comme il est, et tout en citations, ne fait appel qu'au lettré. Nous demandons instamment un art de recherche individuelle, « sûr, sociable, raisonnable, humain », un art français qui fasse appel à l'homme... » — C'est ce langage qu'un critique courageux doit tenir sans se lasser. Tant pis, s'il scandalise les péripatéticiens et s'il déconcerte les joueurs de flûte! On n'a pas à se troubler pour si peu. Mais, quand nous aurons de la sorte éclairé notre lanterne, nous ne serons plus surpris de n'être arrivés qu'à des résultats partiels et nos activités n'iront plus se heurtant dans les ténèbres.

II

Où en sommes-nous, présentement, de la réforme architecturale? Le point est délicat, mais essentiel et d'un intérêt très vif.

Pour se rendre un compte exact de la constitution actuelle des grandes villes, il est bon d'en visiter d'abord les vieux quartiers demeurés intacts, ensuite les nouveaux faubourgs. Les anciennes rues sont étroites et tortueuses, bordées de maisons massées en îlots, particulièrement serrées autour des églises. On sent, sur tous ces logis, la trace d'une société sédentaire, où le père était continué par son fils, où l'on se mariait dans son voisinage, où l'on vivait et où l'on mourait volontiers à la même place, entouré des siens. De nos jours, des causes profondes ont renouvelé l'économie sociale et les conditions générales de la cité ont été transformées. Premièrement, l'énorme développement industriel, dû à l'application des découvertes scientifiques, a valu aux centres importants une ceinture d'usines. A mesure que l'on réclamait plus d'ouvriers, les chemins de fer, sillonnant le pays de lignes de plus en plus nombreuses, mobilisaient la population et jetaient les travailleurs partout où on les appelait. Il s'en est suivi un relatif

dépeuplement des campagnes au profit des principales agglomérations urbaines[1]. Pour loger tant d'hommes, on a, nécessairement, construit des maisons; pour les garder de pestilence, il a fallu ménager des voies larges; pour suffire à leur entretien, force a été de multiplier les gares, les abattoirs, les halles, les entrepôts. Ce n'est pas tout : les exigences morales ont bientôt renchéri sur les matérielles. L'association communale, en s'agrandissant, entraîne l'agrandissement ou la reconstruction de la mairie, l'édification d'écoles, d'hôpitaux, de salles d'asile, de tribunaux, de prisons, de temples ou de chapelles pour tous les cultes, de théâtres et de musées. Voilà comment s'élèvent les quartiers neufs. Alors les vieux quartiers comprimés acceptent de s'assainir; on perce leur épaisseur d'avenues spacieuses; on dégage les abords des monuments; on établit à l'envi de grands courants d'air et de lumière. En même temps, l'instruction qui se vulgarise, l'accès plus facile à tous les emplois, la loi successorale qui divise à l'infini les gros patrimoines, l'absorption d'une part croissante du capital par le travail, le jeu hardi des spéculations provoquées par la rivalité des intérêts en mouvement, tout cet ensemble de faits générateurs de l'état démocratique crée un niveau moyen d'aisance bourgeoise, au-dessus duquel apparaissent quelques imposantes fortunes industrielles ou financières destinées à s'écrouler un jour ou l'autre pour se reformer plus loin. Le propre d'une société ainsi faite, c'est l'instabilité : partant, le goût de la jouissance immédiate. L'homme très riche veut une manière de palais; l'homme riche veut un petit hôtel; le rentier le plus modeste veut un appartement tout rechampi d'or, même faux, dans une maison luxueuse au moins d'apparence. Et c'est pour cela que cette seconde moitié du siècle a vu, rien qu'à Paris, tout un quartier d'hôtels privés sortir de terre dans la plaine Monceau et se bâtir des milliers d'immeubles de rapport plus ou moins prétentieux et décorés.

Je pense avoir défini suffisamment le caractère de la cité moderne et sa formation par ses trois classes d'habitants : le prolétariat, la bourgeoisie et l'aristocratie d'argent. Or qu'observe-t-on, à parcourir notre Paris, type des grandes villes françaises ?

La zone ouvrière, œuvre des ingénieurs et non des architectes, se compose de manufactures exclusivement ordonnées en vue du travail et de maisons pour les ouvriers comparables à d'immenses meubles à casiers. Ces maisons, maçonnées de pierre et de brique, parfaitement géométriques en toutes leurs parties, ajourées de fenêtres innombrables, se couvrent de tuiles rouges posées sur des charpentes de fer peu inclinées. Les hautes cheminées des fours et des forges montent, çà et là, vers le ciel gris qu'elles salissent; le sol vibre, par endroits, de la trépidation des machines : l'art monumental n'a rien à faire ici. Dans la zone bourgeoise, c'est toujours la même façade qui se reproduit : mêmes magasins au rez-de-chaussée, séparés par la porte cochère; mêmes balcons, mêmes ouvertures, même platitude de symétrie aux étages supérieurs. Si chaque immeuble n'était numéroté, l'on aurait peine à se reconnaître. Cependant, les murs ont reçu quelque semblant de décoration; les entablements portent sur des pilastres peu ou prou ioniques, réels ou contrefaits en plâtre; les fenêtres ont des encadrements et des couronnements plus ou moins italiens; le balcon du premier étage est parfois soutenu par des cariatides ronflantes, exécutées de pratique; on remarque des frises d'ornements

1. Voir le mémoire lu à l'Académie de médecine, en janvier 1885, sur le dépeuplement des départements agricoles au profit des départements industriels.

convenus, de grecques ou de palmettes, taillées dans le calcaire ou moulées par le plâtrier; on note aussi, de temps en temps, des applications de médaillons en relief estampées en n'importe quelle pâte de ciment. ou, encore, de panneaux de faïence. Tout cela paraît fait mécaniquement, avec un grand parti pris d'ostentation et rien de plus. L'intérieur se distribue en petites pièces banales, répétées d'étage en étage et, du porche d'entrée aux chambres de domestiques, au dedans comme au dehors, triomphe le haïssable faux luxe, ingénieux à prodiguer le faux marbre, le faux bronze, le faux bois, la fausse terre cuite et même la fausse pierre, par tous les genres d'imitation possibles. La société qui se loge ainsi n'est plus du tout sédentaire comme la bourgeoisie d'autrefois : elle est, visiblement, toujours en l'air; les meubles qu'il lui faut sont ceux qui donnent une sensation d'opulence à la façon du décor de son logis et qu'on déménage sans crainte; bref, si quelqu'un reste chez lui, c'est qu'il attend des visiteurs. Que si, des milieux bourgeois, nous nous dirigeons vers la plaine Monceau et les quartiers de l'ouest, adoptés par les nouveaux millionnaires, nous aurons des impressions architecturales plus variées. Il s'est construit, en effet, des hôtels grands et petits, inspirés de toutes les époques et dont plusieurs poussent l'originalité jusqu'à vouloir être de deux ou trois styles à la fois. Voici des réminiscences gothiques ; voilà des ressouvenirs du XVIIe siècle. En ceci l'Italie a marqué sa trace; le goût flamand se montre en cela... Que dirai-je? Le décousu de cette production est inouï; l'unité de point de vue fait radicalement défaut; cette diversité, née de l'indécision des architectes et de l'incohérente fantaisie des bourgeois gentilshommes du jour, se base sur des compromis et non sur un principe: enfin, la pierre ne précise pas ce qu'elle devrait dire et souvent ne dit rien. Au demeurant, — en dépit des réserves qui s'imposent, — ce mouvement de construction d'hôtels privés est un fait heureux et d'importance. A travers d'inutiles appropriations des choses du passé, la pensée de la vie moderne se débrouille de plus en plus nette et des intentions bien raisonnées de nouveauté commencent à s'esquisser. Et, par surcroît, il y a lieu de constater de curieuses recherches de silhouettes, des essais de façades en retrait, de saillies inégales, de pittoresques irrégularités motivés par la coupe des appartements, et, du même coup, servant à particulariser l'hôtel et à égayer la rue.

Je viens d'effleurer nos bâtiments d'habitation; touchons un mot des édifices publics disséminés sur notre passage. Que sont nos mairies nouvelles? Des transactions entre le style classique et les exigences des services municipaux. Les architectes officiels croient faire merveille, en plaquant d'une façade latinisée de près ou de loin un monument qui ne saurait être que français et moderne. C'est l'injustifiable suite des doctrines auxquelles nous devons la Madeleine et Notre-Dame-de-Lorette, églises catholiques françaises, où l'on pourrait adorer Jupiter, et la Bourse, dont la colonnade eût rappelé à Brennus qu'il avait tiré la barbe aux sénateurs de Rome. Aux façades des grands théâtres, le placage italo-romain a pleine licence. Il paraît convenu, d'ailleurs, que, sans quelque emprunt aux leçons de Vignole ou des Bibbiena, on n'atteindra jamais au caractère monumental. En architecture religieuse, nous laisserons de côté les frivolités du style Henri II de l'église de la Trinité et les italianismes hybrides de Saint-Augustin, mais c'est vers le roman et le byzantin que le goût du moment se tourne, ainsi qu'en font foi la très remarquable église Saint-Pierre de Montrouge, de M. Vandremer, la basilique du Sacré-Cœur, à Montmartre, œuvre d'Abadie poursuivie par M. Daumet, et la nouvelle cathédrale de Marseille, élevée par Vaudoyer, achevée brillamment par

M. Henri Révoil. Ce retour au système, plus italien que français, des coupoles est encore une conséquence de notre inexpiable abdication nationale au XVIe et au XVIIe siècle. L'école officielle, immuable au fond, a de certaines indulgences pour le roman, par ce motif qu'il est un peu romain. Nous ne voyons jusqu'ici, en fin de compte, de hardiment affranchi que nos constructions en fer.

L'intervention du métal dans l'architecture et l'élan qu'elle a imprimé à la décoration polychrome sont deux faits saillants, que nous envisagerons tout à l'heure. Pour l'instant, j'en reviens à cette triste vérité : Nous avons beau faire et beau dire, l'abandon de la méthode rationaliste, réaliste, si éminemment française du moyen âge, nous a conduits, en tous les arts, à l'anarchie des modes et nous nous débattons au milieu des plus absurdes caprices. Lisez le rapport substantiel de M. Édouard Didron, sur la section du bois à cette 8e Exposition de l'Union centrale : il vous apprendra de quel amalgame d'éléments anciens on fabrique un escalier moderne, comment on copie des cheminées de la Renaissance et comment on pastiche des meubles de tous les temps et de tous les pays. Lisez pareillement le rapport de M. Paul Arène, sur la céramique, vous y sentirez les faïenciers d'aujourd'hui inquiets surtout des vieux décors. Un innocent que je connais cherche, depuis dix ans, un poêle de faïence d'une composition intéressante et non archaïque et s'étonne de ne le point trouver. Qu'il sache, le naïf, qu'on ne jugera pas les scènes de nos mœurs dignes d'orner les carreaux d'un poêle avant que nos générations, nos coutumes, nos costumes, aient disparu de ce bas monde depuis un siècle et plus! Ce nonobstant, défense de se plaindre! Tout va pour le mieux. Si vous le voulez, on vous versera à boire dans des tavernes flamandes, en des cabarets Louis XIII, où l'on ne devrait aller que vêtu en reître ou en mousquetaire. Vous avez même, en plein boulevard, une auberge à la façon de la Régence, où les plats vous sont apportés par des paysans de Watteau. N'est-ce pas délicieux de simplicité? Et puis, en rentrant chez vous, levez les yeux sur les pierres sculptées des façades, ces frises estampées de palmettes à la grosse, ces cariatides selon la formule, ces discrètes allégories du Commerce, de l'Industrie et des Saisons. Si tout cela vous embarrasse l'esprit d'une pensée, l'œil d'une sensation, je me reconnais un barbare. Paris pourrait être ruiné maintenant, comme fut Ninive, et remis au jour par lambeaux dans mille ans, combien peu des débris de notre époque trahiraient nos manières d'être, nos inquiétudes, nos passions, nos travaux, les secrets de notre faune, les mystères de notre flore!... Admirable résultat du paganisme, de l'archaïsme, du cosmopolitisme et de tout ce qui a remplacé nos traditions! Nous sommes en train de faire de chacune de nos grandes villes un large caravansérail d'internationalité d'une banalité pompeuse!...

Je demande pardon pour la pointe d'exagération de ma boutade; elle part, en somme, d'une très sérieuse observation. Nous avons nombre d'architectes érudits, affinés, bons archéologues, bons constructeurs; plusieurs d'entre eux ont même des qualités magistrales. Faut-il nommer quelques-uns de ceux qui se sont le plus distingués par des recherches personnelles? M. Vandremer, architecte de Saint-Pierre de Montrouge, est un artiste décidé, un rationaliste convaincu, pour qui la décoration ne vaut que si elle souligne étroitement la construction et chez lequel, malgré maints vestiges de goût académique, la préoccupation d'art moderne se fait toujours sentir[1]. M. Lucien Magnes

1. Voir de M. Vandremer un hôtel privé, avenue d'Antin, d'une architecture sobre et forte, avec porte basse, cartouches décoratifs portant des attributs héraldiques, lucarnes en pierre, etc. Voir aussi une maison, à l'angle de la rue de

intelligence active, chercheur épris des élégances logiques, a construit plusieurs hôtels privés d'une invention fine, qui se soutient de l'ensemble aux moindres détails[1]. M. Train, auteur du collège Chaptal, monument quelque peu compliqué dans sa construction par des matériaux trop multiples, mais où se décèle, évidemment, une personnalité, a droit encore à une mention[2]. Je regrette que ces architectes n'aient figuré par aucune de leurs études à l'Exposition de l'Union centrale. Parmi ceux qui y étaient représentés le plus à leur honneur, je citerai M. Edouard Corroyer, restaurateur scrupuleux du Mont-Saint-Michel de Normandie, auteur de cet hôtel du Comptoir d'escompte dont le dehors annonce trop une chapelle, mais dont la distribution intérieure et l'agencement sont d'une ingéniosité savante; M. Paul Sédille, qui ne s'est point tout à fait abstenu d'italianisme dans sa façade des magasins du Printemps, mais qui a su, dans le corps d'œuvre, mêler curieusement le verre, les métaux apparents et la mosaïque, et jeter les étages l'un au-dessus de l'autre comme de hardis ponts de fer où tout se prête à l'étalage; M. Lheureux qui a rebâti le collège Sainte-Barbe en villa des études plutôt qu'en prison des écoliers, et qui a eu raison; M. Marcel Deslignères, qui a organisé ce joli et joyeux théâtre de la Comédie Parisienne du boulevard de Strasbourg, tout pimpant de claires couleurs où la lumière se joue... Mais je n'entends pas faire ici de personnalités. Un fait positif, c'est que nos architectes manquent d'imagination alors que les circonstances, nos habitudes et nos besoins leur tracent de séduisants programmes. D'où vient cela? J'ai le sentiment qu'ils penchent trop à faire du dehors des édifices un revêtement d'apparat au lieu d'une résultante bien présentée du dedans; que la tradition de l'école les bride à leur insu et, par-dessus tout, qu'ils n'osent introduire l'élément vivant et moderne dans leurs combinaisons décoratives, encore qu'ils en aient envie. Il y a une sincérité qui consiste à ne pas donner, par exemple, de la terre cuite pour de la pierre; il y en a une aussi, bien plus haute et qui affranchit et gouverne l'imagination de l'artiste. Celle-là consiste à se montrer de son temps et à faire apparaître à première vue l'idée d'un monument par l'unité de sa structure jointe à l'expressive modernité de sa décoration. La production française à son état de pureté, avons-nous dit, est essentiellement ce qu'elle veut être et le fait voir. Existe-t-il beaucoup d'édifices nouveaux de cette franchise, révélant leur secret sans pédantisme, sans citation étrangère et dès l'abord? — J'en connais fort peu.

Un homme du métier me répond : « La critique est aisée, mais tenez compte, je vous prie, des difficultés pratiques. Si nous avons à construire des maisons de rapport, il

Chaillot et de la rue Magellan, remarquable par un beau parti décoratif de cartouches sous le balcon et l'effet de l'appareil de pierre. On a fait allusion plus haut à l'église Saint-Pierre de Montrouge. Cette église, fort intéressante, se rattache par son style général, au type byzantin de Ravenne: des colonnes y supportent un grand mur chargé d'une très belle charpente apparente.

1. On doit à M. L. Magne l'hôtel de Béthisy, avenue du Trocadéro, l'hôtel de Mirabaud, avenue de Villiers, et la villa du boulevard de Boulogne. A l'hôtel de Mirabaud, il faut noter le grand escalier formant motif indépendant et la façon dont le mouvement des rampes s'accuse à l'extérieur. M. Magne emploie la pierre comme élément supportant et, parfois, comme élément décoratif, par points isolés au milieu de parties lisses et nues en brique. La villa du boulevard de Boulogne offre d'excellents exemples de ce genre de décoration. On regardera, dans cette même villa, d'un caractère tout méridional, la charpente apparente en large auvent, la grande frise de faïence colorée au-dessous du comble, la variété de formes et la disposition inégale des ouvertures trahissant, au dehors, la distribution des appartements et la montée de l'escalier.

2. En diversifiant les matériaux outre mesure, on affaiblit l'aspect d'ensemble d'un édifice. Au collège Chaptal, M. Train pose des linteaux en fer sur des montants en pierre, prodigue la terre cuite au bas des baies, sous les chéneaux, en frontons au-dessus des portes, etc. La construction arrive à se disséquer par trop à l'œil.

nous est enjoint de ne pas perdre un pouce de superficie et de produire le plus d'effet possible avec le moins d'argent. Le problème s'arrête à disposer commodément chaque groupe de pièces constituant un « appartement à louer » entre un grand escalier et un escalier de service. C'est si peu une question d'art que, très souvent, les entrepreneurs suppriment, en pareil cas, l'architecte, duquel, à vrai dire, ils peuvent se passer. Pour les façades, obligation de se soumettre aux règlements de l'édilité. Qu'un balcon ne dépasse pas $0^m,80$ de saillie et une corniche $0^m,50$; que les combles s'enferment dans le périmètre déterminé; qu'on ne se permette pas le moindre encorbellement sur la voie publique. Je veux bien qu'il y ait un grand excès en cette rigueur; mais enfin elle subsiste, et c'est un obstacle permanent aux essais d'architecture pittoresque. D'autre part, si nous parlons des hôtels privés, ceux qui les commandent imposent généralement leurs convenances logiques ou ridicules à ceux qui les font. Tel millionnaire veut avoir une reproduction du château de Blois en plein Paris; tel autre exige une maison pompéienne; tel autre se contentera d'un petit palais italien dont l'intérieur sera tout Louis XV... C'est le malheur d'une démocratie qui se fonde, de manquer longtemps d'équilibre à l'endroit du goût. On a supprimé l'aristocratie de naissance, l'aristocratie de fortune prend le haut du pavé; mais il est naturel que le parvenu, sans éducation première, ne soit pas un fin connaisseur et qu'il préfère, en toute chose, les styles consacrés aux recherches originales. Que voulez-vous objecter à cela? Dans un ordre d'idées différent, un négociant madré, un industriel qui spécule sur la publicité, se mettra en tête d'avoir une enseigne monumentale et se fera bâtir une maison à façade indienne, ou russe, ou ornée à la chinoise, selon qu'il croira mieux attirer les regards. Nous avons, à Paris, des exemples de toutes les extravagances. L'architecte ouvre la bouche pour discuter, on la lui ferme tout brusquement... Et l'excentricité va de pair avec le poncif! Et l'originalité se trouve étouffée presque partout. »

Il y a, certainement, du vrai dans ce plaidoyer *pro domo*. Sans liberté, le constructeur le plus artiste n'essayera rien de personnel, et l'on ne peut disconvenir qu'il ait souvent les mains liées. Accordez-moi, pourtant, qu'il se rencontre, fût-ce parmi les derniers enrichis, des hommes d'un esprit ouvert, d'une finesse naturelle, disposés à encourager de leur richesse l'effort de quelque indépendant. Toute conviction ardente et profonde qui se raisonne se fait partager tôt ou tard, et les projets longtemps mûris aboutissent à des tentatives formelles. Ces tentatives caractéristiques, où sont-elles dans le présent? Je regarde de tous côtés; je remarque des matériaux bien employés, un souci de logique dans le plan, des recherches de détail, un grand désir de nouveauté et une indicible crainte de l'élément moderne au point de vue décoratif. Rien de mieux que de bâtir en conscience et d'aménager confortablement; mais la décoration est ce qui fait vivre et parler la pierre. Vous nous prodiguez des reliefs et des taches de couleur, sans vous préoccuper d'y attacher un sens; cela ne nous suffit point; il nous faut des formes et des pensées d'aujourd'hui, comme si l'édifice était pétri de ce que nous sommes. Quel essai de ce genre avez-vous tenté? Aucun. Montrez-moi les appropriations sculpturales décoratives de nos plantes, de nos bêtes, de nos métiers, de nos types? Si j'excepte le magasin du Gagne-Petit, avenue de l'Opéra, qui a résolument arboré pour enseigne une figure sculptée de remouleur, je n'aperçois rien de semblable. En revanche, les contre sens et les non-sens ont beau jeu. Mes yeux sont tombés récemment sur un roi David préludant sur le psaltérion au milieu d'une façade neuve, et j'ai voulu savoir quel

musicien logeait là? L'hôtel appartient à un colonel en retraite. Je vois, dans la même rue, deux hôtels dont l'un porte à son fronton quatre amours enlacés, en dont l'autre a son frêle balcon soutenu par quatre atlantes à la Michel-Ange. L'hôtel des atlantes a été construit pour une femme à la mode, et celui des Amours pour un magistrat. Ce ne sont, communément, à droite, à gauche, devant nous, derrière nous que fades allégories, images de Mercure personnifiant le Négoce, de Mars personnifiant la Guerre, de Flore, de Pomone, ou des douze Mois, ou des quatre Saisons, ou de ce qu'on voudra... Visitez les provinces ; les mêmes lieux communs vous attendent sans variantes. On oublie que la décoration sincère devient, en chaque centre, un art local, s'inspirant des types, des ressources, des intérêts locaux, traduisant les mille nuances du génie « sûr, sociable, humain. » Bordeaux, qui a son port et ses vignobles, propose d'autres thèmes au décorateur que Lyon, qui a son tissage de la soie, ou Valenciennes, qui a ses charbonnages. A ces données régionales s'ajoutent la glorification des grands hommes, les vieux souvenirs, les jeunes histoires, les objets familiers susceptibles d'être interprétés en ornements, tout ce qui est la vie. Et c'est à de tels moyens d'expression que nous renonçons au profit de conventions stériles.

Naguère, un archéologue faisait servir à la décoration trois chapiteaux gothiques qui avaient dû orner la bibliothèque d'un moutier. Le premier offrait, pour motif principal, un homme lisant dans un volume de parchemin; le second, un homme mesurant la pierre avec un compas; le troisième, un vieillard en capuchon, les mains croisées, dans une attitude de méditation ou de prière. Concevez-vous des sujets plus intimement convenables à une salle de travail! Nous n'hésitons pas, nous autres, à décorer une bibliothèque publique de cariatides pompeuses et de vases étalant sur leurs flancs de porcelaine peinte le *Passage de Vénus devant le Soleil*. Nos simples et fiers ancêtres racontaient leur existence en leurs chapiteaux, en leurs frises, en des séries de bas-reliefs et jusque sur des panneaux de meubles : nous en sommes, pour notre part, aux allégories mythologico-astronomiques et à tous les subterfuges du vieux neuf. Vous verrez, n'en doutez pas, des faunes et des hamadryades en notre hôtel de ville relevé de ses décombres, pêle-mêle avec des Étienne Marcel et des Bailly, des faucheurs de convention, des ouvriers d'abstraction, et le reste ; mais gageons que les ouvriers de Paris n'y auront nulle place. Chaque concession apparente de l'art officiel n'est qu'une manière de détourner le commun des artistes de l'interprétation simple des choses vraies. On nous permet, à la rigueur, de modeler un forgeron, sous la réserve que nous penserons à Vulcain et aux Cabires. L'an passé, visitant, à Rouen, la jolie cour intérieure de l'hôtel Bourgtheroulde — hôtel peu ancien cependant, — je m'arrêtais longtemps devant la série des petits bas-reliefs où revivent les scènes du camp du Drap d'or, et je songeais aux facilités qu'offrirait au décorateur épris de la vie moderne ce genre si accommodant du bas-relief. J'entrevoyais des trumeaux piquants, des *panathénées* de bonne humeur, des traits pittoresques et familiers de l'existence populaire, des groupes typiques de menuisiers, de tonneliers, de colleurs d'affiches, de marchands des quatre saisons, de balayeurs, de musiciens ambulants, de bateliers de la Seine, de saltimbanques, de soldats... Hausse qui voudra les épaules! Les artistes du XIIIe, du XIVe siècles se nourrissaient de cette moelle et leur imagination s'en portait bien. Selon le cas, selon le cadre, ils prenaient l'inépuisable réalité ou plus haut, ou plus bas, fidèles à ce que nous sommes, trop pénétrants pour rien dédaigner. Mais, en vérité, ce que les gothiques ont fait pour leur temps, de quel

droit nous empêche-t-on de le tenter pour le nôtre? Où est l'impossibilité de réussir? Où sont le ridicule et la honte d'essayer? Nous découvrirons autour de nous et sur nous-mêmes la grâce et la rudesse, la joie et la pitié, et cet imprévu aussi d'où naît le caprice. Le principe latin de la tradition a vaincu le principe gaulois de l'indépendance : que le génie français secoue le joug de Médicis comme il a fait le joug de César! Reprenons-nous virilement à l'observation de ce qui nous touche; sachons ce que nous voulons dire, au moins, avant de parler. A force de travailler pour le « style », en dehors de la vie, nous nous asservissons à l'idéal cosmopolite, suprême et détestable épanouissement des formules retenues par cœur.

Nous devons aborder maintenant des questions d'une autre nature : le bois, le fer et la polychromie dans le mouvement architectural. Sans être positivement connexes, ces trois questions se tiennent de près et peuvent marcher de pair. C'est par elles que le chapitre sera complété.

M. Edouard Didron, rapporteur de la section du bois, signale en termes précis l'amoindrissement de la charpenterie monumentale. Verserons-nous des larmes à son endroit? C'est assez inutile, car l'emploi de moyens nouveaux correspond ici à des nécessités économiques et pratiques et ne sera pas sans avantages. L'introduction du fer dans la construction contemporaine se pose, par soi-même et par ses conséquences, comme un fait capital. Désormais, le bois est escalier, cheminée, parquet, lambris, revêtement ornemental, meuble, navire, échafaudage : il cède au métal la fonction de supporter les étages et de composer l'armature des toits.

Elles étaient admirables, nos charpentes du moyen âge : admirables d'audace et de sagesse, de complexité et d'unité harmonique. Soit qu'elles demeurassent cachées entre les combles et les voûtes, soit qu'on les fît concourir à la décoration intérieure des édifices, elles s'appropriaient intimement à l'œuvre de pierre et faisaient corps avec lui. Par malheur, la qualité résistante du bois est toujours en raison directe de son volume : de là, pour les charpentiers, l'obligation de multiplier les fortes pièces, de les relier l'une à l'autre, de les solidariser par un système compliqué de contrefiches, de moises, de poinçons, d'entretoises, de blochets, d'étriers répétés à l'infini et triplant la fermeté des points d'attache. Légères à l'œil par l'excellence des proportions, affectant des ambitions d'élargissement, ces prodigieuses machines aériennes n'en répugnaient pas moins à couvrir d'un jet de vastes espaces et coûtaient plus cher à mesure que se perpétrait le déboisement de la France. Un monument nouveau couchait une forêt par terre — ou à peu près. Ce n'est pourtant que de nos jours qu'on s'est avisé de faire appel aux merveilleuses ressources dynamiques et mécaniques du fer au point de vue constructif. Sous un mince volume il possède une incroyable énergie de résistance; son aptitude aux grandes portées est unique ; il se rive si indissolublement de pièce en pièce que l'appareil métallique le plus divisé devient rigide et comme d'un seul tenant. Le charpentage en fer assure donc à l'architecte une économie sur la matière, une simplification de l'organisme, un surcroît de solidité, la faculté de soutenir et de pourvoir de combles les bâtiments les plus irréguliers, l'augmentation de la hauteur disponible par suite du peu d'épaisseur des poutres sous chaque étage. Avec tant d'avantages, que peut-on reprocher au métal? — De s'oxyder à l'humidité de même que le bois se pourrit; de rougir, de se tordre et de s'écrouler au feu des incendies, de même que le bois se rompt, s'effondre et se consume : ces griefs ne comptent pas. De quoi l'accuse-t-on encore? — De rendre

les maisons qu'il ajuste d'une insupportable sonorité. Qu'à cela ne tienne! On finira par venir à bout des résonnances. On déplore, par-dessus tout et plus justement, qu'il n'ait pas, employé à découvert, la belle ampleur décorative du bois; mais, sous ce rapport, il est des accommodements licites. Rien n'interdit, en effet, dans le cas exceptionnel où l'on souhaitera un charpentage décoratif opulent pour une galerie de fêtes, un cloître, un promenoir, de recourir au bois tout à son aise. Nous ne prétendons pas, comme d'aucuns l'ont osé faire, que le fondeur et le forgeron soient destinés à bannir du monde le maçon et le charpentier. Nous savons, au contraire, que le métal, pris comme auxiliaire et agent subalterne de l'architecture, est inestimable, et nous affirmons que, s'il ne lui est pas donné, pris à titre d'agent principal, de rivaliser de dignité plastique avec les matériaux massifs, nous lui sommes redevables de certains types de constructions utilitaires originaux et qui nous font honneur.

Veut-on, par parenthèse, se rendre compte que le charpentier français n'a point dégénéré? Il suffit de prêter un coup d'œil aux échafaudages modernes. On en a pu voir, à l'exposition qui nous occupe, deux ou trois modèles ingénieux, celui, notamment, de la charpente installée pour le montage de la statue de la République, place du Château-d'Eau, et celui de l'échafaudage dressé pour la reconstruction de la colonne Vendôme. Mais cela n'est rien, à vrai dire, auprès de ces gigantesques lacis de pieux et de madriers qui enserrent les bâtisses en exécution et qui vous saisissent d'étonnement dans la rue. Nous avions, hier, le pavillon de Marsan, l'Hôtel-de-Ville, le Crédit lyonnais hérissés d'une telle enveloppe; nous avons, aujourd'hui, l'église du Sacré-Cœur de Montmartre ; nous aurons, demain, le Musée des Arts décoratifs surgissant des ruines de la Cour des comptes. Je me figure le huron de Voltaire brusquement transporté en face d'une de ces Babels d'enchevêtrement, confuses au premier abord et d'un ordre si clair au fond. Quels bras levés au ciel! quelle stupeur du sauvage! On ne s'analyse pas instantanément l'appareillage énorme, les gros montants tout droits, et les traverses échelonnées, et les solives de renfort en croix de saint André, et les planchers fixes, et les planchers mobiles, et tant d'échelles accrochées, et tant de cordes à nœuds ballantes, et cet inextricable ensemble dentelé, découpé à jour, et ces fumées noires qui sortent, çà et là, des machines à vapeur, et ces grues inclinées qui enlèvent, sans répit, au bout de leurs câbles à crampons, les plus écrasants matériaux. C'est que cela est touffu, singulier, déroutant, semi-élégant, semi-grandiose. Le colossal tréteau se plante devant nous, fort mais non lourd, divisé mais non grêle, hardi mais non téméraire, prestigieux comme un décor de féerie, puissant comme une forteresse, grouillant d'ouvriers et d'instruments. N'ayez crainte qu'un ouragan le renverse ou qu'il s'affaisse sous des charges multipliées : il tient au sol et il s'équilibre strictement de la base au faîte. A la faveur de ce château de cartes cyclopéen, les blocs taillés viennent se cimenter presque à leur place; les arêtes de fer de la toiture se suspendent en leur lieu ; un beau jour, spontanément, l'echafaudage amenuisé tombe, ainsi qu'un rideau, et l'édifice apparaît, riant de blancheur. Et si captivante, malgré tout, est la magie des ais entrelacés que, bien souvent, l'œuvre achevée, l'artiste se prend à regretter le charpentage extérieur aux lignes emmêlées. La charpenterie est donc très vivante, et, qui plus est, elle ne mourra point.

Sur cette digression, revenons au métal, plus intéressé qu'on ne saurait croire aux choses de notre Exposition. Des architectes d'un zèle maladroit ont cru pouvoir juxta-

poser le fer et la pierre, doublant celle-ci par celui-là, au lieu de les superposer et de les subordonner l'un à l'autre. A quoi bon une forme de fer dans une forme maçonnée ? Les deux éléments se définissent par des qualités contraires, le métal ayant pour lui la nerveuse ténuité, la pierre se prévalant de sa masse robuste. L'église Saint-Augustin est l'un des plus frappants exemples de cet abus. Vainement on allèguera l'impossibilité de contenir et de soutenir sans l'intervention du fer un vaisseau évasé en manière de boîte à violon ; on n'avait qu'à remplir l'évasement du terrain à l'aide de chapelles ou de constructions latérales, disposées des deux côtés d'une nef régulière, et le nombre des points d'appui naturels dispensait, dès lors, d'en chercher de factices. Les matériaux de propriétés opposées peuvent trouver un emploi dans le même édifice, mais à la condition de n'entrer en concurrence à aucun degré. Le fer est un principe ; la pierre est un principe. Que le maçon n'appelle pas à lui le forgeron, sinon pour des besognes secondaires et, en tout cas, dissimulées. De même, que le forgeron n'appelle le maçon à lui que pour les basses œuvres du remplissage.

On a construit, depuis vingt ans, quantité de vastes établissements utilitaires, gares et marchés, palais de cristal, galeries d'exposition et magasins, dont les Halles centrales de Paris ont été le premier modèle, et où le fer, la fonte et la tôle jouent le rôle essentiel. Ces constructions se recommandent par un extraordinaire élancement et une rare économie de l'espace, due à la longueur des portées, à la substitution de véritables colonnettes de fonte aux anciens piliers de maçonnerie et à la quasi suppression de toutes les épaisseurs. Il y a là, sans contredit, une création architecturale exclusivement de ce siècle ; mais encore en faut-il préciser le caractère. La salle de travail de la Bibliothèque nationale, rue de Richelieu, œuvre de Labrouste, a justement mis en relief les avantages et les défauts du métal. Imaginez un ensemble de douze petites coupoles sphériques, ouvertes et vitrées au sommet, rayées de zones concentriques blanc et or et supportées par des colonnes de fonte qui montent en fusées. C'est d'une insigne légèreté, d'une distinction réelle et très spéciale ; seulement, rien de plus sec que cette élégance, rien de moins intime que cette distinction. Voilà ce qui paraît condamner le fer à n'atteindre jamais par soi-même la souveraine perfection monumentale : effilé, laminé, forgé, fondu, il est froid, dur, sans volume, sans rayonnement. On ne fera jamais une église vraie ni une vraie maison avec les seuls métaux. Le fer, la fonte, la tôle, conviennent supérieurement aux constructions industrielles, où l'homme n'a besoin que d'un abri pour ses affaires ; ils ne conviennent pas aux édifices où souffre et se recueille notre humanité.

Toutefois, le grand développement de l'architecture métallique a eu un résultat assez inattendu et digne d'attention : il a donné l'essor à certaines tendances vers la décoration polychrome qui étaient dans l'air et qui sont maintenant en voie d'aboutir.

On s'est plu, à diverses époques, à rehausser d'application de couleurs la grise monotonie des façades. Vous n'ignorez pas que nos aïeux des cathédrales décoraient fort souvent les dehors de leurs monuments de teintes assorties pour s'harmoniser avec les formes architectoniques et les faire valoir. Leur amour des aspects vivants, des particularités physionomiques, les poussèrent, ainsi que les vieux Egyptiens, à enluminer jusqu'à des statues. Qui n'a vu parfois, en d'anciennes églises ou de riches collections, des figures en bois peint, détachées de quelque adoration des bergers, de quelque crucifiement ou de quelque mise au tombeau ? Tantôt c'est un Joseph qui dort, tantôt c'est

un mage qui s'agenouille, ou encore c'est une Madeleine qui pleure, et la couleur vraiment simple ajoute à l'expression sincèrement humaine. La polychromie dans la décoration intérieure du XIIIe au XVe siècle est attestée par mille preuves, à tel point que nous sommes portés à croire que nos gothiques sacrifiaient à ce goût avec excès. Nous remarquons aussi, par endroits, des traces de peinture extérieure ; mais les intempéries ont eu facilement raison des ensembles. Ce n'est pas, au surplus, de l'art national que la renaissance actuelle du décor polychrome s'est autorisée. Hors de l'antiquité, point de salut! Si nos savants archéologues Hittorf et Beulé n'avaient découvert dans les ruines grecques d'incontestables indices d'un système de polychromie monumentale usuelle, et s'ils n'avaient appuyé leur découverte de textes antiques probants, il est vraisemblable que nous en serions encore aux routines d'il y a cent ans. Toute innovation hasardée chez nous est soumise à une enquête. Se déduit-elle de précédents français ? Passons outre. Se fonde-t-elle sur des précédents grecs, latins ou italiens ? Approuvons-la. Le génie propre de la nation, rationaliste et réaliste, est considéré comme inférieur depuis qu'on a centralisé nos arts dans un culte public de l'Idéal, et l'on exhorte nos jeunes hommes les mieux doués à s'élever, en vertu de règles cosmopolites, au-dessus des libres humeurs françaises. On devrait pourtant savoir — et par plus d'un illustre exemple — que ceux-là sont les plus sûrs de durer, qui préfèrent obstinément l'art indigène de sens commun, de sens humain, de vérité vivante à l'art de tradition importé.

On s'apercevra tout à l'heure que je ne soutiens pas la polychromie sans réserve. En ce point comme en tout autre, je commence par m'insurger contre la dépendance où l'on tient l'artiste, et je pose en règle unique ce qui suit : « Quiconque produit pour un but a le droit d'être lui-même et le devoir d'envisager ce qui convient expressément à ce but, plutôt que ce qu'on a déjà fait. Mais s'il y a des antécédents à consulter, c'est, avant tout, en France, et aux belles époques françaises, qu'on les recherchera. »

Quoi qu'il en soit, le premier architecte qui ait poussé hors des théories de cabinet la question du décor monumental polychrome est M. Charles Garnier : je le dis tout à son honneur. Esprit bouillonnant, d'une érudition singulièrement diverse et tumultueuse, tourmenté du désir des silhouettes grandes à tout prix et des appareils splendides qui violentent les yeux, il s'est efforcé de faire de notre Académie nationale de musique un monument à spectacle dans toutes ses parties. Je n'ai pas à juger ici, au point de vue esthétique, l'œuvre architecturale par excellence du second Empire, mais il est hors de doute qu'elle a suggéré bien des réflexions et, par là même, entraîné des progrès. En matière de polychromie extérieure, M. Garnier pense que, sous nos climats pluvieux, la plus judicieuse méthode dérive de l'emploi des matériaux naturels, naturellement colorés. Telle est l'explication de sa façade. On se sent gagné, tout d'abord, à cette conception du décor de couleur tiré du principe même de la construction, mais l'expérience en a bientôt révélé le trait spécieux, hormis qu'il s'agisse simplement de quelques oppositions bien tranchées. Il faut, effectivement, tenir compte des altérations fort différentes infligées par les intempéries au ton des matériaux différents. A-t-on voulu encadrer des marbres rosés en des formes de pierre claire? Les influences atmosphériques pourront très bien assombrir la pierre et se borner à blêmir les marbres en les dépolissant, ce qui renversera du tout au tout l'harmonie originelle. Si l'on ne désire que ménager certains contrastes, détacher sur des masses grises, noirâtres ou blanchâtres des cartouches rouges, des colonnes blanches, des pilastres noirs, ou de mé-

nager quelques localités vibrantes, on a chance d'arriver à ses fins, mais la marqueterie de marbre, de pierre et de bronze donne, le plus souvent, aux façades un je ne sais quel aspect de menuiserie. A l'égard de la décoration intérieure, l'architecte a fait le meilleur usage de la mosaïque et nous lui sommes redevables de l'acclimatation à Paris de cet art utile. Le mosaïste vénitien Facchina, mandé par lui, exécuta d'après des cartons de peintres français, le somptueux revêtement des voûtes de l'avant-foyer. On peut dire, en somme, de l'Opéra qu'il est une sorte d'encyclopédie de toutes les ressources actuelles de la construction et de la décoration. A bien chercher, tous les éléments imaginables et tous les essais techniques s'y découvrent. Mille bonnes leçons ont jailli de cet amas d'efforts donc l'architecture polychrome a nécessairement profité.

Mais un pas plus décisif vers la polychromie pratique a été fait, lors de l'Exposition universelle de 1878. L'architecte Hardy, chargé par le gouvernement, d'improviser la plus belle partie du palais du Champ de Mars, avait divisé sa façade, du côté du Trocadéro, en vingt travées séparées par des trumeaux de fer. Le métal lui fournissait, vraiment, de parfaites armatures ; mais de quelle façon les garnir et attribuer aux formes une suffisante ampleur? M. Hardy eut l'idée de recourir, dans ce but, à la faïence décorative. Plusieurs céramistes — entre autres M. Parvillée et M. Jean — lui composèrent des panneaux estampés de fleurs ornementales et de perroquets figurés en faible relief, aux tons francs et joyeux. Certes, ce remplissage ne prêtait point aux parois une moelleuse épaisseur et, comme toute construction de fer et de verre jusqu'à l'heure où nous voici, le palais du Champ de Mars n'était qu'un lieu de rendez-vous, de bruit et d'affaires ; mais le décor extérieur en était charmant. Il vint à la pensée de plus d'un architecte de se servir aussi de carreaux de faïence ornementée, en frises, en bandeaux, en trumeaux, insérés discrètement dans des massifs de maçonnerie ordinaire. Bien que susceptibles de se craqueler à la longue, ces revêtements partiels, exécutés comme il sied et prudemment placés, supportent les hivers mieux qu'on n'eût pu croire. On en a déjà souvent fait l'épreuve et tout porte à espérer que nous verrons ce genre de décoration se substituer peu à peu aux affreux plâtras plus ou moins enjolivés des façades de maisons de rapport. Et c'est le métal, enfin, qui a provoqué ces recherches spirituelles.

Il y aurait lieu de s'etonner qu'un pareil mouvement n'eût pas redoublé l'activité des céramistes et des chaufourniers. En fait, la production de ces industriels s'est considérablement accrue. M. Théodore Deck, le maître potier dont nous saluerons ci-apres l'initiative éclairée, a exposé des plaques de revêtement intérieur de différents styles, une grande frise mêlant des fleurs et des sirènes et une figure nue d'après une peinture de M. Paul Baudry, sur faïence dépolie par l'acide fluorhydrique. Ce dernier essai tend à prouver que la faïence peinte, matée, débarrassée des luisants, inaltérable à l'action du gaz d'éclairage, est apte à remplacer, en certains cas, les compositions à l'huile ou à la cire, si promptes à se détériorer aux lumières. M. Parvillée nous apporte encore quantité de matériaux colorés aussi réfractaires qu'il est possible aux influences naturelles. Il s'est formé, en outre, sous le titre d'*Union céramique et chaufournière*, une association de propriétaires de terre à poterie qui offre aux constructeurs des produits de la meilleure main, d'une variété incroyable, et, tout ensemble, qui dresse la carte céramique de la France.

Un mot de la mosaïque avant d'aller plus loin. Cet art sérieux, éminemment mural,

capable de nous communiquer le frisson des plus hautes pensées, a conquis son plein droit de cité parmi nos arts. Dès maintenant, M. Facchina compte des rivaux français et l'un d'eux, M. Guilbert-Martin, paraît même lui être supérieur. Nous voyons avec plaisir, dans le rapport de M. Gerspach sur ces matières, que nous ne sommes plus tributaires des Italiens, même pour la fabrication des émaux, qui se font, depuis quatre ou cinq ans, aux environs de Paris. Un atelier, entretenu par l'Etat, exécute les travaux destinés aux monuments publics. Les ateliers privés ont reçu et reçoivent constamment des commandes d'architectes et, en dehors de M. Charles Garnier, de qui ce branle est parti, M. Train, M. Corroyer, M. Sédille, M. Deslignères, et bien d'autres, se montrent les zélateurs de la mosaïque d'émail.

On ne sait à quels résultats aboutiront définitivement ces tentatives, mais elles sont estimables et méritent d'être suivies de près. Il se peut qu'un caractère ornemental courant et tout moderne s'en débrouille. L'essentiel, c'est qu'on ne perde de vue en aucune expérience les trois vérités suivantes : 1° si séduisant que soit l'emploi des éléments colorés, la pierre est, en soi, la matière monumentale majeure, et bien fort qui s'en passerait dans une contrée qui en est aussi richement pourvue que la nôtre ; 2° la préoccupation d'agrémenter une façade ne doit pas faire confondre les parties supportées et les parties supportantes. Les parties supportées, frises, tympans, écoinçons, peuvent être fleuries de couleurs ; mais si la polychromie envahit les parties supportantes, la sincérité de la construction se voile et l'impression se rapetisse ; 3° il ne faut, par-dessus tout, user du décor polychrome que pour accentuer la physionomie expressive d'un édifice. Attachons-nous, par ce moyen, à humaniser l'architecture en lui imprimant cette signification visible qui fut toujours le signe de l'art français. Sinon, nous n'aurons réalisé que des combinaisons puériles, vouées par avance au mépris de l'avenir.

III

La dernière tâche qui m'incombe concerne la céramique et la verrerie d'art; grâce à Dieu, ces industries, belles et charmantes, ne m'obligeront pas à m'étendre en longues théories. Leur situation se résume fort bien en quatre mots : l'imitation y fait rage, mais quelques originalités s'y tirent de pair. Laissons de côté la désolante frénésie des pastiches; retenons seulement ce qui vaut d'être discuté.

La manifestation de la nouvelle porcelaine de Sèvres ayant été l'un des faits importants de la 8e Exposition de l'Union centrale, il est à propos de nous y arrêter un instant. Où en était hier la Manufacture nationale ? Où en est-elle aujourd'hui ? C'est là le problème qu'il nous faut résoudre; et l'on trouvera bon que je m'aide, en ceci, des documents officiels.

Sous la Restauration, tout le monde sait que le genre médaillon était la folie de Sèvres. Les peintres ne s'y livraient guère qu'à l'exécution de médaillons proprement dits ou à la reproduction de portraits, de tableaux, de paysages, dûment encadrés de rinceaux et d'ornements. Sous Louis-Philippe, on peignit les châteaux royaux sur des vases, des plats et des assiettes. Le goût de la cour de Napoléon III ramena les céramistes au style Louis XVI. Enfin, la manufacture nationale s'attardait dans les routines quand, le 26 juillet 1872, un arrêté ministériel de M. Jules Simon institua une commission de perfectionnement en vue de relever la grande céramique à Sèvres.

Jusqu'en 1875, je ne vois pas que cette commission ait fait notablement parler d'elle, mais voici qu'à cette époque, au moment d'une exposition des produits de la manufacture au palais de l'Industrie, elle adresse au ministre des beaux-arts un long rapport critique, rédigé par M. Duc, architecte, membre de l'Institut. Le rapporteur commence par poser quelques principes : « Il faut exclure la perspective de la décoration céramique et aussi les sujets uniquement convenables à la peinture de genre. — Le tableau ne pouvant jamais faire corps avec la décoration céramique est, par le fait, un contre-sens. — Il est indispensable de tenir compte du caractère plan ou courbe des surfaces, car on ne décore pas le plan comme l'arrondi..., etc. » Puis, venant à examiner les œuvres soumises à la commission, M. Duc les apprécie de la sorte : « Il y règne généralement de l'incertitude dans le système de l'ornementation... Le sentiment du décor est souvent faible... Les artistes tombent, faute de décoration ou d'un savoir acquis par l'étude, dans des compositions languissantes, confuses et non coordonnées. Il semble que, fatigués d'indécision, ils se jettent ensuite dans le bizarre, avec l'espoir d'y trouver l'originalité... Ils manquent de foi esthétique... Leurs efforts son décousus et sans but... Leur peinture se pousse jusqu'à la préciosité du détail au détriment de l'ensemble. Tous sont trop tournés, finalement, vers le rétrospectif, et vers le style Louis XVI en particulier. » Le seul progrès réalisé à Sèvres depuis longtemps est, selon l'observation de M. Deck, citée dans le rapport, l'invention des *pâtes sur pâtes* ou *pâtes appliquées*. M. Deck prend, d'ailleurs, la parole et le plus nettement du monde. L'éminent céramiste blâme sans réticence « les fonds de couleur lourds et froids, presque toujours désagréables, — résultat forcé d'un engobage d'une pâte colorée, — sur lesquels on décore la porcelaine ». A son avis, il conviendrait de remplacer les pâtes de couleur par des émaux colorés, transparents et de grand feu, de substituer à la couverte des vases blancs un émail teinté donnant du jeu au décor ; de transformer une partie des couleurs à peindre en de vrais émaux transparents ou opaques ; de créer une porcelaine susceptible de se recouvrir de couleurs de fond de demi grand feu ; de rechercher le rouge flammé de Chine et de développer par un appel sérieux l'initiative personnelle. J'ai un réel plaisir à reproduire ici les conseils pratiques de M. Deck. Parmi les effluves esthétiques qui emplissent le rapport de la commission de perfectionnement, ils précisent catégoriquement ce qui est à faire, et l'on ne sera pas surpris qu'ils soient devenus le point de départ de la réforme ultérieure de Sèvres. Mais continuons à dépouiller notre dossier.

A l'endroit de la forme, le rapporteur, membre de l'Institut, recommande (d'accord avec M. Charles Blanc) de choisir toujours une dimension dominante, pour ce motif « qu'il est impossible de mettre du sentiment dans une œuvre d'art sans y mettre une sorte de partialité ». J'avoue ne pas bien comprendre. En second lieu, M. Duc ramène à des types ou accents grecs toutes les formes dignes d'éloges ; à savoir : « le dorique pour le simple et le fort, l'ionique pour le gracieux et le corinthien pour le magnifique. » Je comprends de moins en moins, mais il n'importe ! Ces enseignements viennent trop bien confirmer ce que j'ai dit plus haut touchant la centralisation de nos arts dans le culte officiel de l'Idéal pour que je ne me sois pas fait un devoir de les mentionner.

Je dois ajouter que, dans une autre partie du même rapport, on propose aux jeunes céramistes de réunir tout à la fois dans leurs ouvrages :

« La pureté, la beauté et la grâce de l'art grec ;

« La sévérité et la rigueur de l'art étrusque;
« Le brillant et l'originalité de l'art persan;
« La variété infinie et la coloration merveilleuse de l'art chinois;
« Les effets frappants de l'art japonais;
« La grâce et les combinaisons de l'art arabe;
« L'abondance et la richesse de l'art italien;
« La légèreté gracieuse des arabesques de Rouen, de Nevers et de Delft;
« La noble élégance et la distinction du vieux Sèvres de Louis XVI. »

On jugera sans doute que c'est demander beaucoup à des Français qui ne sont ni Grecs, ni Etrusques, ni Persans, ni Chinois, ni Japonais, ni Arabes, ni Italiens, ni Hollandais, ni d'aucun autre temps que le XIXe siècle. Il nous suffirait, quant à nous, qu'ils fussent tout uniment de leur époque, de leur milieu et de leur pays. Au total, tout ce que l'on peut tirer de cette dissertation, ce sont deux préceptes de sens commun : 1° qu'il faut, autant que possible, assurer à la forme une dimension dominante; 2° qu'on doit, avant de peindre, bien diviser son espace et, en peignant, respecter toujours la qualité de la matière. J'omets quelques doléances — d'ailleurs justifiées — sur l'abandon de la pâte tendre. Bref, la conclusion générale, c'est que la fabrication de Sèvres est excellente, mais que, dans la manufacture nationale « l'art decoratif est inconnu ».

J'ouvre ici une parenthèse et je prie qu'on réponde à une question. On vient de voir que, suivant l'usage consacré, la docte commission de perfectionnement traitait la manufacture en décadence par la rhétorique et la métaphysique. Or, s'il ne s'était rencontré, au nombre des commissaires, un simple ouvrier de terre, un franc potier, un praticien pur, M. Théodore Deck, pour rappeler à ses collègues qu'il s'agissait, non de l'harmonie des sphères, mais de la poterie, je voudrais bien savoir sur quoi l'on eût basé une réforme quelconque? Le maître ouvrier met le doigt sur les défauts et indique les essais de procédés à faire. Voilà une base technique donnée. Il faudrait, maintenant, qu'un esthéticien s'exprimât ainsi : « L'art a sa source dans la nature et c'est par l'étude de la nature que l'artiste conquiert la pleine possession de son individualité. Les plus belles formes sont celles qui dérivent de la silhouette des plantes, des fleurs, des coquillages, de tous les objets naturels, et qui s'adaptent le mieux à la destination des objets. Les plus beaux décors sont ceux qui s'inspirent de l'observation de ce qu'on voit, du souvenir de ce qu'on a vu, de tout ce qui se rapporte à l'intime sentiment de l'auteur et au but de l'œuvre. Nous approuverons que vous expliquiez aux jeunes gens l'art du passé, mais à la condition que vous n'appliquerez leur imagination et leur goût qu'à l'interprétation des choses vivantes. Ce n'est pas autrement que vous parviendrez à créer des types modernes et qui soient à nous. Mais si vous vous plaigniez que la puissance créatrice ait disparu, sachez que votre enseignement traditionnel le tient sous le boisseau. »

Malheureusement, personne ne tient ce langage; au contraire! J'ai sous les yeux un second rapport de M. Duc, en date du 29 mars 1877, où je relève cette phrase au moins singulière : « L'Inde, la Grèce, la Chine, l'art arabe, et l'Italie de la Renaissance ET MÊME L'ART FRANÇAIS, fournissent d'innomblables sujets d'étude. » Ainsi, la chose est claire, on nous conseille expressément l'étude de l'antique, on nous invite à nous renseigner sur les anciens arts étrangers, on tolère que nous jetions un regard *même*

sur l'art français, et l'on nous dispense d'observer la nature. Pas un mot n'est prononcé, dans aucun de ces documents, en faveur des appropriations du réel. Ce rapport de 1877 constate, du reste, quelques légers progrès, mais en déplorant toujours « l'absence de composition dans l'ensemble de la décoration des vases et l'insuffisante pureté des profils. »

Comme j'ai à cœur de placer sous les yeux du public toutes les pièces du procès de Sèvres, je citerai encore le rapport présenté au ministre, le 15 novembre 1878, par M. Lameire. Le nouveau porte-parole de la commission de perfectionnement est de la plus extrême bienveillance. Cependant, il mentionne les réserves techniques de M. Deck, notamment sur l'engobage des pièces au moyen d'une pâte colorée « qui donne une couleur terne et plombeuse », et il couronne ses éloges par cette grave constatation : « Il reste beaucoup à acquérir pour obtenir le résultat final de toute décoration céramique : *harmonie complète entre la destination de l'objet, la matière qui le compose et les ressources ornementales dont on peut disposer.* » Telle est donc, en résumé, la situation esthétique de la manufacture nationale après l'exposition universelle de 1878. M. Duc l'estimait « en dehors de l'art décoratif » ; M. Lameire reproche à sa décoration de manquer de logique et M. Deck continue à penser que certaines procédés employés sont fort défectueux.

C'est sur ces entrefaites, en 1879, que M. Charles Lauth est nommé administrateur de Sèvres. M. Lauth, esprit élevé, chimiste d'un grand savoir, organisation d'une rare activité, prend possession de son poste avec le ferme dessein de secouer la torpeur des céramistes entretenus par le gouvernement. Mais, avant d'aller plus loin, il n'est que juste de parler d'une série de recherches intéressantes entreprises et poursuivies par les chimistes attachés à la manufacture et qui, pour n'avoir jamais pratiquement abouti, ne sauraient être tout à fait oubliées.

Depuis très longtemps, deux préoccupations ont dominé alternativement au laboratoire de Sèvres : composer une pâte à la chinoise, supportant de riches émaux; retrouver la pâte tendre perdue à la fin du siècle dernier. En 1824, sous la direction de Brongniart, on fit une pâte de kaolin assez semblable à celle des Chinois, mais je ne sais quelles raisons empêchèrent de pousser les essais un peu loin. Vingt-trois ans plus tard, en 1847, Ebelmen découvrit quinze cents kilos de pâte tendre préparée en 1784 et délaissée dans un fond de cave : il s'efforça de la reproduire et dut y renoncer. Par la suite, le savant chimiste s'associa avec Salvetat pour la recherche des couleurs chinoises : leurs tentatives ne furent pas sans promesse; elles restèrent seulement sans application. En 1852, Regnault expérimenta une façon de pâte tendre d'un agréable aspect, mais si fragile au feu qu'elle ne put être utilisée régulièrement. Enfin, Salvetat, chercheur obstiné, avait manipulé une pâte cuisant à une moindre température que la porcelaine dure de Sèvres et, par conséquent, pouvant s'assimiler des émaux analogues aux émaux de Chine. Le malheur voulut qu'il succombât avant d'avoir obtenu la couverte qu'il fallait à sa composition.

M. Lauth, installé à la manufacture de Sèvres, eut l'instinct de reprendre les expériences de ses prédécesseurs, et il a eu l'honneur d'arriver à des résultats positifs. Le programme élaboré en 1875 par la commission de perfectionnement (programme dont M. Deck avait suggéré deux articles sur trois) portait qu'il convenait : 1° de renoncer, parallèlement à la fabrication des porcelaines dures, à celle de la pâte tendre française

CÉRAMIQUE (XIXe SIÈCLE)

Sté Gle des Applications photographiques.

PORCELAINE NOUVELLE (1882-84) DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES

FLAMBÉS AU GRAND FEU

704. Vase urne à facettes. — 742 Bouteille Grammont — 739 Bouteille Lafayette.

8e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE. 1884

VERRERIE (XIXe Siècle)

Ste Gle des Applications photographiques.

VERRERIES EXÉCUTÉES PAR M. ROUSSEAU

1. Aiguière avec couvercle en argent doré, repoussé et ciselé. Acquis par le Musée des Arts Decoratifs.
2. Vase avec appliques de mascarons sur feuille d'or. — 3. Présentoir Louis XIV avec gravure en relief et mascaron sur or.

(8e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS, 1884.)

du XVIIIe siècle; 2° de créer une porcelaine propre à recevoir des couvertes colorées de grand feu et à être décorée de fonds et de peintures en émaux de demi grand feu; 3° de trouver la composition et le mode de cuisson des céladons et des rouges flambés des Chinois. C'est ce programme que l'administrateur actuel de Sèvres s'est donné à remplir et qu'il a rempli, à la restitution près de la pâte tendre. Il a donc bien mérité de la mémoire de ses devanciers et doté la céramique de moyens nouveaux. Nous sommes avertis, d'ailleurs, qu'il n'a point renoncé à l'ambition et à l'espérance de nous rendre la pâte tendre, matière délicate, presque subtile, et l'une des plus aimables substances céramiques qu'ait connues notre pays.

La porcelaine de M. Lauth a été exposée sous ce titre : *Nouvelle porcelaine de Sèvres*. On l'a nommée aussi *porcelaine mixte*, parce qu'elle tient à peu près le milieu entre la tendre et la dure. En tout cas, elle a sa pâte spéciale, ses couvertes blanches et colorées, sa palette d'émaux, ses couleurs de grand feu et de demi grand feu. Nous avons là tout au moins l'équivalent des ressources chinoises et la preuve, c'est qu'un des artistes de la manufacture, M. Derischweiler, a pu copier à s'y méprendre une assiette de Chine célèbre, dite « assiette aux sept bordures ».

Nous ne connaissons pas encore la composition de ce produit kaolinique. La couverte en est-elle feldspathique ou boracique? Nous l'apprendrons par la divulgation des formules, qu'on aurait tort de différer. Toujours est-il que la matière est fine, serrée, brillante à l'œil, très plastique, impossible à rayer au couteau. Elle n'a pas, à la vérité, l'aspect irrécusablement précieux de la porcelaine dure cuite au grand feu de dix-huit cents degrés, mais elle se prête à tous les effets du flambé, elle est assez résistante pour être employée de toutes les manières, elle ne répugne à aucun procédé de décoration et le nombre des couleurs qu'elle s'assimile constitue par lui-même un progrès. Il n'est pas superflu d'enregistrer, cependant, la promesse qu'on fait de ne point sacrifier la porcelaine dure à la porcelaine mixte, comme on sacrifia jadis la pâte tendre à la porcelaine dure.

L'invention de M. Lauth peut rendre, incontestablement, des services à l'industrie privée. Louable en soi, elle vaudra à l'avenir par le parti qu'on en saura tirer. Le chimiste de Sèvres fait présent au céramiste d'une palette mieux pourvue que l'ancienne et d'une pâte excellente à recevoir et à garder la variété des tons. J'entends exprimer la crainte que l'étranger ne s'en empare. Eh! qu'importe, après tout? Un Français met au jour une substance nouvelle et des moyens nouveaux : l'honneur de sa découverte lui demeure, mais libre à chacun d'en user à son gré. Une substance et des moyens ne font pas un art. Voilà de la toile parfaite que j'ai tramée; voici des couleurs étincelantes que j'ai broyées : cela ne me donne pas un tableau. Que les Italiens, et les Allemands, et les Russes, et les Danois, et tous les autres peuples adoptent les matières premières créées par M. Lauth, nous n'y perdrons que si nous sommes au-dessous de nos concurrents pour les façonner. L'unique propriété dont nous devions être impitoyablement jaloux, c'est notre génie national indépendant. Or on n'a que trop vu avec quelle coupable facilité les hommes de tradition le maintiennent en tutelle!

Reste à savoir si, réellement, le goût de Sèvres défie toute concurrence? A cet égard, je n'hésite pas à répondre par une négation. Quiconque a regardé avec soin les innombrables produits de la manufacture exposés par l'Union centrale et surtout les résultats de l'enseignement de l'école annexée aux ateliers, tombe d'accord que la direction de l'école

est indécise et sans principes [1]. La *foi esthétique* dont on déplorait l'absence en 1875, n'est pas venue. Je ne parle pas des remarquables *pâtes appliquées* [2] de MM. Rodin, Gobert et Taxile Doat, qui ont l'indéfinissable charme de croquis transparents et en relief; je ne mets pas non plus en cause l'habileté des peintres décorateurs, qui est assez généralement indéniable. Mais, pour un vase aux purs profils sévèrement étudiés, combien de formes étriquées, ou hasardées, ou sans intérêt! Quel souci constant des traditions dans l'altération même des données traditionnelles! Quelle monotonie d'impression dans la recherche même de la variété, mais d'une variété factice, qui s'emprunte à tous les styles et non aux choses naturelles! Quel défaut général d'ampleur et quelle sèche solennité dans les grandes pièces décoratives! Une coupe ou un vase de Sèvres ne se peut dignement poser que sur un cippe. On dirait que la manufacture nationale a reçu la mission d'exécuter à perpétuité des urnes funéraires pour le cénotaphe du roi Louis XVI. Que si je passe à la décoration prise en elle-même, je note la rareté des morceaux d'un aspect vraiment libre et joyeux. Parfois la composition est surchargée; parfois la peinture trop menue demande à être examinée au lieu de s'offrir aux yeux comme un gai spectacle d'ensemble. Certains petits objets sont inestimables de matière et de cuisson; on trouve çà et là des détails exquis; la fabrication est presque invariablement superbe. Et cependant l'art manque à tout cela, avec le naturel et la grâce! Le genre médaillon a pu se modifier; on ne peint plus de châteaux royaux sur des fonds d'assiette; on fait jouer un plus grand rôle aux fleurs et aux feuillages. Et, cependant, tout cela va sans initiative. La raison d'être de ces vases, de ces coupes, de ces urnes, ce je ne sais quoi sans lequel l'auteur ne les eût point faits ne se trahit nulle part. Peu me chault que toutes les œuvres soient signées, le courant de Sèvres est impersonnel. Tout s'y gourme; la fantaisie n'y peut dépouiller l'air officiel, et il n'est pas jusqu'au décousu qui n'y soit de commande. Je suis loin de nier la dépense de bonne volonté, d'efforts et de talent, mais je crois fort que M. Lameire ne rétracterait pas aujourd'hui sa phrase de 1877 sur l'incomplète harmonie entre *la destination des objets, la matière qui les compose et les ressources ornementales dont on a disposé.*

Je ne puis — cela va de soi — épuiser ici toutes les questions qui se rattachent à la manufacture nationale : d'ailleurs, j'aurai à y revenir, en terminant, à un point de vue d'utilité commune. Seulement, ayant lu le rapport sur le budget des beaux-arts [3], présenté cette année à la Chambre des députés par M. Antonin Proust, au nom de la Commission du budget, j'y ai relevé deux traits importants et que je crois devoir transcrire : 1° *la Commission estime qu'après le succès obtenu dans la récente Expsoition du Palais de l'Industrie par M. le Directeur de la Manufacture et ses collaborateurs, il serait intéressant de développer la vente des produits de Sèvres et qu'un règlement d'administration interviendrait utilement pour déterminer les conditions dans lesquelles les achats pourraient être faits par le public;* 2° *la Commission demande également à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts de prendre telles mesures qu'il conviendra pour que les ceramistes français soient admis à assister aux expériences*

1. Je rappelle que le concours de Sèvres pour l'année 1884 avait pour sujet : « *Une cheminée pour un boudoir.* » De telles erreurs sont caractéristiques. Je ne sais à qui les attribuer, mais j'ai le devoir de les constater. Une cheminée en porcelaine de Sèvres! On ferait mieux de mettre au concours une soupière ou un légumier.

2. Les premières *pâtes appliquées*, ou sujets en relief de pâte transparente déposée au pinceau, ont été exécutées à la manufacture par M. Louis Solon, aujourd'hui émigré à Londres, où il paraît s'être un peu gâté le goût, sinon la main.

3. Annexe au procès-verbal de la séance du 14 août 1884.

faites à la Manufacture. Ces deux désirs impliquent, à mon humble avis, une contradiction. D'une part, on demande au ministre de faire de Sèvres une maison de commerce ouverte au public; de l'autre, on le prie d'en faire un bureau d'expériences ouvert aux céramistes. Si le laboratoire doit être utile aux industriels (et les résultats acquis par M. Lauth nous en donnent la certitude), la maison de commerce officielle leur retirera tout ce bénéfice par une concurrence impossible à soutenir. Mais, au demeurant, quel besoin avons-nous que Sèvres produise en quantité? Il serait infiniment plus conforme à l'intérêt de nos industriels de réduire la fabrique à une production très limitée et très exemplaire, et de ramener l'établissement au caractère de musée céramique, d'école d'application destinée à former de bons contremaîtres et de laboratoire où tous les producteurs inquiets de nouveauté viendraient poser leurs problèmes et chercher les solutions.

La discussion à laquelle m'a fatalement entraîné l'exposition de Sèvres ne me fera passer sous silence ni l'essai et le nom d'un chercheur, ni aucune des observations qui sont de mon office. J'ai déjà nommé M. Deck : par son œuvre personnel de céramiste, par ses flambés, par ses couvertes céladon, par l'ensemble de ses recherches et par l'influence technique qu'il a exercée, il a droit sans conteste au titre de rénovateur de la céramique française. Je veux nommer aussi, et grandement honorer M. Peyrusson, le pharmacien de Limoges. Pendant que M. Lauth, humilié des pauvres colorations qui sortent du grand feu, inventait sa porcelaine mixte, vitrifiable à la même température que les émaux et, par suite, accessible à de nouvelles couleurs, M. Peyrusson, au fond de sa pharmacie, s'ingéniait à enrichir pareillement la porcelaine dure. Il y est parvenu au moyen d'émaux se vitrifiant sur la pâte non dégourdie, mais déjà à son point de cuisson. Je ne puis dire à quel degré me touche ce Limousin, passionné, parmi ses mille affaires, pour l'art légendaire de son pays natal. Limoges tient de sa science des éléments inattendus de prospérité et c'est à des hommes comme lui que les distinctions du gouvernement devraient aller tout droit.

A des titres différents, M. Eugène Rousseau a forcé notre estime et mérité notre gratitude. Celui-ci est marchand, fils de marchand; il est devenu artiste à ses risques et périls et, qui mieux est, créateur, par la finesse de son goût et son initiative. De si beaux cas se rencontrent peu. Depuis vingt ans, nous le voyons sur la brèche, céramiste et verrier, dessinant, combinant, essayant, fixant les modèles du lendemain, les renouvelant au fur et à mesure qu'on les imite, toujours en haleine, toujours en progrès. Personne n'a plus contribué à faire entrer de l'art dans les faïences de table et les objets familiers. On peut citer comme des tentatives particulièrement originales les services ornés par lui, de curieux sujets de fleurs, de poissons, d'oiseaux et d'insectes de M. Bracquemond, et ceux où il a jeté à plaisir les capricieuses figurines croquées par Lefebvre-Deumier, un peu dans la manière d'Isabey, et teintées comme au hasard de gouttes d'aquarelle. Du jour où il s'est adonné au verre, il a été verrier personnel. Ses verres, ses brocs, ses carafes, d'un blanc légèrement fumé, d'une forme simple, grassement côtelée à la vénitienne, se mêlent à ravir à l'opulence d'un couvert et certains plateaux dont il a eu soin de broder les rebords de motifs alternativement taillés dessus et dessous sont au regard de toute magnificence. La fantaisie des Japonais paraît l'avoir influencé; mais ce qu'il aime principalement chez ces Orientaux, c'est la beauté intrinsèque de leurs matières. Il possède, au degré suprême, le sens du précieux dans les vitrifications : la

forme qu'il choisit, japonaise ou non, est toujours celle qui mettra le mieux en valeur sa matière magique. Tout devient gemme entre ses mains. Le verre s'empourpre d'un suc de rose au contact de l'oxyde d'or, s'éclabousse d'un jet de sang là où l'oxyde de cuivre l'est venu marquer, emprunte au manganèse la transparence violette de l'améthyste ou laisse jouer le jaune d'étain, pareil à une huile dorée, dans ses craquelures lumineuses. On ne pouvait rien voir de plus attirant, au palais de l'Industrie, que la vitrine de M. Rousseau, chatoyante et sévère, et digne d'un musée.

Un autre alchimiste est M. Émile Gallé, de Nancy, également céramiste et verrier. Chez lui, néanmoins, quel que soit l'amour de la matière, le souci intellectuel le prime de beaucoup. Il diffère en ceci de M. Rousseau que c'est, avant tout, son impression ou sa pensée qu'il veut faire paraître. Je ne cacherai pas que je l'avais en vue plus haut en écrivant : « Les plus belles formes sont celles qui dérivent de la silhouette des plantes, des fleurs, des coquillages, de tous les objets naturels; les plus beaux décors sont ceux qui s'inspirent de ce qu'on voit, du souvenir de ce qu'on a vu, de tout ce qui se rapporte à la destination d'une œuvre. » Telle est bien, en quatre mots, l'esthétique de M. Gallé et je n'en sais pas de plus conforme à notre génie français « sûr, sociable, humain[1] ». Il a une palette d'émailleur riche et très spéciale; il intaille un sujet à la perfection ; il ménage en sorcier les oxydations et les marbrures; il serait homme, en fin de compte, à fondre, à graver et à émailler le saint Graal des légendes; mais ce sont là ses moindres vertus. J'admire, premièrement, l'intime logique qui préside à ses caprices mêmes et s'en fait la caution. Son imagination ne s'arrête qu'aux formes parlantes, convenant à la destination des objets, et les décors qu'il prise procèdent à la fois de la qualité plus ou moins transparente de la matière et de toutes les sensations ou émotions qu'a éprouvées l'auteur. Une coupe, enfermée de quelques traînées noires, lui rappelle un ciel nocturne, et il la grave de figures du Sommeil, du Silence et de la Nuit, protégées de sombres nuages. Une autre coupe lui donne l'illusion du fond de la mer; il déroule, sur sa paroi extérieure, un combat de pieuvres, profondément gravé. Une troisième coupe raconte, en intailles exquises, l'histoire des effets du vin, depuis la gaieté des premières grappes jusqu'à l'ivresse au pesant sommeil. Sur un petit plateau, il fait glisser une libellule comme sur la glace d'un lac; sur un vase à fleurs il montre des papillons énamourés et des insectes en guerre au milieu des plantes. Tout cela passe, vole, voltige dans la transparence, fluidifiée plutôt que vitrifiée.

Où M. Gallé prend-il ses inventions? Il les prend, comme les gothiques, autour de lui et en lui-même, car ce sont des inventions d'homme qui mêle sa vie et son rêve à son art. Une coquille commune de Lorraine l'a frappé; il en tire une forme de vase et, aux flancs de ce cornet de verre, d'une limpidité d'eau courante, il grave des enfants nus chevauchant la même façon d'escargots aux cornes étirées. D'autres fois, le verrier consacrera une coupe aux fameuses grilles de Nancy, auxquelles il demandera tous les détails de son décor, ou bien il dédiera à la mémoire d'un de ses beaux-frères, peintre et poète provençal, un vase porte-pinceaux, tout émaillé de cigales, emblèmes du félibrige. Mais tout devient motif d'ornementation à M. Gallé. La fleur qui lui a fourni un principal élément de décor lui fournit, en se décomposant, tous les éléments secondaires, et il ornemanise les pétales, les pistils, les étamines, les graines, les boutons

1. On doit noter ici que cette même esthétique française a été suivie, d'autre part, il y a déjà longtemps, par le peintre J.-C. Cazin dans ses typiques essais de poterie faits auprès de Boulogne-sur-Mer et à Londres.

PORTEFEUILLE DE LA REVUE DES ARTS DÉCORATIFS

VERRERIE (XIXe SIECLE)

VERRES MARBRÉS, ORNÉS D'INTAILLES ET D'ÉMAUX

exécutés par Emile Gallé, de Nancy

1° Cornet en forme de limnée (Collection de M^r Ed. Corroyer)

2° Coupe avec intailles et émaux : la Nuit, le Silence, le Sommeil.

(Collection de Mr Ramon de Errazu)

[illegible] Exposition des Arts Décoratifs 1884 [illegible] Publications Photographiques

Pour les insectes, il en est de même. Bien mieux, l'artiste puisera son thème dans l'usage le plus simple d'un objet : il peindra, par exemple, à la bonne franquette, sur le plateau d'un verre d'eau, un verre et une carafe, et ce sera d'un curieux imprévu. Ne croyez pas, du reste, qu'il se prive, à l'occasion, d'un trait d'esprit un peu littéraire. Une pendule de verre qu'il a faite est intaillée à délices d'une figurine de la Fortune endormie sur sa roue.

Les inscriptions sont encore un de ses moyens favoris d'expression intellectuelle. Lorsque M. Antonin Proust, président de la Commission des monuments historiques, a sauvé de la destruction la porte Saint-Georges de Nancy, le verrier-potier nancéen a confié ce souvenir, en lettres gravées au touret, à la panse rebondie d'un petit cruchon de terre. Une boîte à bonbons s'enrichit de cette devise : *Douceur n'est faiblesse. — Faiblesse est douceur.* Ailleurs, on lira une sentence héraldique, un vers d'un vieux ou d'un nouveau poète, une pensée, une pure indication telle que, sur un porte-bouquet : *Me fleurisse la rose!* ou, sur un drageoir : *De la scabieuse de Tartarie j'ai tiré cette boîte française.* En céramique, M. Gallé suit les mêmes principes de composition. Du calice d'un lis martagon il fait un vase à fleurs et en égaye la surface d'une tige fleurie de la plante. L'oxalis des bois lui suggère l'ornement d'un cache-pot. Une assiette à vinaigrette pour les asperges et les artichauts se décore de feuilles d'artichaut et d'une asperge. Avec une matière stannifère de vil prix qu'il enrichit d'émaux, qu'il grave, qu'il recouvre et tantôt laisse apparaître, il façonne des objets du prix le plus rare. Son art est d'un poète et d'un ouvrier achevé. C'est l'art le plus sain du monde et le plus français qui soit.

M. Edmond Bazire, rapporteur de la section de verrerie, dit spirituellement de M. Brocard qu'il a retrouvé la lampe d'Aladin. L'habile émailleur a, de fait, reconstitué l'art des émaux durs, où ont excellé les Arabes, et il y excelle à son tour. Ses lampes de mosquée, ses buires, ses bols, ses bassins de verre autour desquels s'entrelacent capricieusement des cordons d'émail sont toujours d'une séduction piquante. Seulement, il n'est pas accordé aux arts musulmans, fondés sur des combinaisons exclusivement linéaires, d'échapper à la monotonie. M. Brocard, qui est Français et qui possède un incomparable technique, ferait bien de s'enquérir d'appropriations nouvelles. Ce n'est pas assez que sa juste renommée se soutienne; nous souhaiterions qu'il la voulût élargir.

Relativement à la peinture de vitraux, l'exposition de l'Union centrale ne nous a rien appris. Nous avons des hommes distingués adonnés à cet art : M. Steinheil, que Viollet-le-Duc appelait l'*histoire du vitrail incarnée,* qui a dirigé de nombreux travaux de restauration et dessiné des cartons innombrables; M. Édouard Didron, dessinateur exercé, iconographe consommé, verrier soucieux de son art; M. Leprevost, l'un des praticiens les plus recommandables de sa profession; M. Emile Hirsch, qui ne se borne pas à faire exécuter des cartons, mais qui peint lui-même sur le verre; M. Georges Bardon, esprit inquiet, chercheur assidu de la perfection. Malheureusement, la plupart de ces verriers se sont abstenus. Et puis, je le dois dire, personne n'a osé encore se dégager pleinement de l'archéologie et j'ai entendu prétendre sérieusement que ce serait folie de vouloir mettre quelque chose de nous dans un vitrail.

La plus belle époque de la vitraillerie va du XIIe au XIVe siècle, cela n'est point douteux; mais s'ensuit-il que ces siècles aient fixé pour l'éternité le parti à tirer du

verre? Doit-on davantage imiter les formules de composition et l'éclat puissant jusqu'à l'excès des vitraux de la Renaissance? Non, et cent fois non. Nous avons nos mœurs et nos idées à nous; ayons le courage d'exprimer nos idées et nos mœurs. Avec les ressources dont nous disposons, M. Lucien Magne a raison d'assurer que nous ne saurions être naïfs. Or, si la naïveté est perdue pour nous, l'observation consciente fait notre force. Le verre ne souffre, en aucun cas, les modelés rigoureux, car il y a contradiction entre un vitrail qui doit filtrer la lumière et un tableau qui doit s'éclairer; mais il admet, dans la grande simplification de dessin et de perspective qu'il commande, la recherche du caractère individuel, du geste vrai, du trait de mœurs. On se trompe en affirmant qu'il n'y a rien de nouveau à exprimer : il y a des nouveautés à rendre, même à l'Église, où tout semble immobilisé par la tradition. Chaque canonisation, ajoutant un chapitre à la vie des saints, n'ouvre-t-elle pas une série de sujets de vitraux inconnus aux anciens temps? Ne ferait-on pas de magnifiques verrières sur des données du genre que voici : une séance du dernier concile, un pape proclamant un dogme, un évêque consacrant un sanctuaire, un prêtre secourant des moribonds, un baptême, un mariage, une cérémonie de première communion?... Ne devrait-on pas tenir compte aussi des types locaux, des habitudes, des légendes, des productions régionales? C'est par tout cela qu'on moderniserait la peinture sur verre, qu'on lui redonnerait cet accent de vie qu'elle n'a plus. Pourquoi des figures et des scènes d'aujourd'hui seraient-elles moins susceptibles que celles d'autrefois d'être traduites en transparence, au moyen des verres colorés, de la grisaille et des filets de plomb? Dieu aurait-il retiré aux choses réelles toute essence décorative depuis le XVe siècle? Eh! non! le point, c'est de saisir les réalités qu'on veut traiter en vitrail par leur côté le plus simple et le plus expressif, de bien arrêter d'avance les contours à cerner de plomb, de ne rien pousser au delà de l'essentiel, de fixer, en un mot, de frappantes silhouettes en de brillantes harmonies. Un vitrail ne peut être la copie rigoureuse de ce qu'on voit; il est la touchante évocation de ce qu'on a vu, faite par la lumière elle-même en traversant le verre. Nous demandons instamment qu'on ne laisse pas notre humanité actuelle sans l'interpréter sous tous ses aspects, par tous les arts. Autant que nos ancêtres, nous avons, parmi nous, des personnages de vitraux; substituez-les aux types de convention, même dans les scènes évangéliques; sachez les peindre, et vous verrez ce que la lumière fera d'eux. Vous vous glorifiez avec raison d'avoir restitué une par une toutes les lois de votre art spécial, si français, gâté par la Renaissance, répudié par le siècle romain du roi Soleil, et voilà que vous vous traînez voluptueusement dans l'archéologie. Rompez vos lisières, de grâce! C'est l'heure de marcher en avant!

Remarquez que j'ai parlé seulement des verrières religieuses. En fait de verrières civiles, le champ est manifestement libre, mais on n'y sent poindre encore aucune moisson d'originalité. M. Georges Bardon nous a montré deux petits panneaux peints en grisaille d'après des estampes d'Étienne Delaune. Ces panneaux ont, pour eux, une exécution vraiment exquise et supérieure, et contre eux, leur caractère de compositions adaptées. Que dirai-je, après cela, de M. Charles Champigneules, à qui le jury a décerné une médaille d'or? Son exposition était variée, certes, mais d'une variété purement industrielle et accusant un absolu « manque de foi esthétique ». M. Champigneules a fort impressionné le gros public par des reproductions de tableaux hollandais ou flamands, à la façon du Maréchal de Metz : il est allé jusqu'à reproduire un grand

portrait en pied de femme moderne, sans oublier d'imiter le cadre même sur le verre. Rien de plus illogique et de si puéril. D'autre part, sous prétexte de vitraux d'appartement, le verrier a exposé des appropriations littérales d'anciennes tapisseries des Gobelins[1]. Et c'est là ce qu'on nous a présenté comme tentative originale!...

Au surplus, à une époque où le vitrail tend de plus en plus à se vulgariser, il est tout naturel que les verriers se divisent en deux camps : le camp des industriels et le camp des artistes. Les artistes font des œuvres : les autres font des besognes et la terre continue à tourner comme il sied.

IV

Je n'ai plus qu'à me résumer en quelques traits et à conclure.

Au moyen âge, des causes sociales ont provoqué l'original épanouissement de no-arts décoratifs. La France est partagée en une foule de petits États enclavés en de plus grands. Chaque province a ses particularités et garde ses usages. On se déplace malaisément; on n'en est que plus attaché au coin de terre natal. La rivalité des villes engendre des monuments dont on se fait honneur. Comme on est plus sédentaire, on a, pour peu que l'on soit riche, l'orgueil de sa maison. Si l'on diffère par le détail des goûts et des coutumes, l'esprit national est partout le même : esprit pratique, prévoyant, ami de ce qui sert et de ce qui dure, ne séparant pas volontiers le beau de l'utile et l'utile du beau. L'objet de curiosité est presque inconnu; par contre, on décore les objets usuels avec une ingéniosité saisissante. Les couvents, les châteaux, les municipalités donnent l'impulsion : aussi, de tout côté, l'art se développe. Peu de chefs-d'œuvre de raffinement, mais une dépense extraordinaire d'invention, d'observation, de grâce naturelle, d'intime logique. L'artiste gagne sa vie en étudiant la vie; il a ses débouchés sur place et tient de l'ouvrier plutôt que du commerçant.

La Renaissance survient. Les notions de l'utile et du beau se disjoignent; la perfection du travail prime la signification de l'œuvre; on fait de l'art pour l'art, c'est-à-dire de l'art d'atelier extérieur à la vie vivante. Les modèles et des artistes nous arrivent d'Italie, le génie français se soumet au joug italo-romain et s'abdique pour des siècles. Notre production esthétique n'a plus rien de véridique et de populaire; l'artiste ne travaille plus que pour les riches et c'est l'avènement des collectionneurs.

A mesure que la monarchie, s'inspirant elle-même des vieux principes romains, imprime au pays entier une direction plus uniforme, les écoles provinciales disparaissent, l'esprit de province perd sa couleur. Peu à peu la fortune se mobilise; dès lors, les parvenus prennent le haut du pavé. Au XVIIIe siècle, le fermier général est une puissance et l'art facile ou de mode, qui suit toujours la facile richesse, s'étend à l'infini.

Aujourd'hui la démocratie s'est faite. Plus de rois, plus de grands seigneurs. Nulle fortune ne saurait plus être assurée dans une maison, car la loi successorale divise les biens de génération en génération et les remet sans cesse en mouvement. Les fils de famille se voient peu à peu obligés d'embrasser des carrières; on quitte le toit patri-

1. Voir le recueil des *Tapisseries des Gobelins*, 2 vol. par M. Guichard (Baudry, éditeur). La tapisserie dite *arabesque* et la tapisserie dite le *Triomphe de la philosophie* sont les modèles des deux verrières les plus importantes de M. Champigneulea.

monial; on ne sait à qui appartiendra dans un siècle le logis qu'on se crée et l'on finit par ne plus s'inquiéter que du présent. D'un autre côté, l'aristocratie de finance, qui détient les plus forts capitaux, est exposée à des revers subits, ce qui justifie son goût des jouissances immédiates. Le souci du gain ou de la perte se glisse, même à son insu, jusque dans ses arrière-pensées. Celui qui forme une collection, par exemple, n'est pas au moins sans un vague espoir de la revendre un jour à bénéfice. L'Etat et quelques particuliers achètent des tableaux ou des statues d'artistes vivants; mais, en ce qui touche les arts utiles, on ne recherche que le vieux. Personne ne fait de véritables commandes de pièces d'art à nos verriers, à nos céramistes; au contraire, c'est l'universelle préoccupation de n'avoir de nos fabricants que des ouvrages à bon marché d'apparence luxueuse. C'est pourquoi il se produit tant de bagatelles et si peu de morceaux exemplaires d'une certaine dimension. Voilà le point exact où nous en sommes. Or j'appelle l'attention de mes lecteurs sur cette vérité de sens commun : *les artistes ne vivent que par les petites choses, mais l'art ne se soutient et ne se développe que par les grandes.*

On m'objecte que l'État encourage les industries d'art. Nous avons, en effet, des manufactures nationales entretenues des deniers publics et qui accaparent la plupart des sommes inscrites au budget pour les arts mineurs. Ces manufactures rendent-elles de signalés services à l'initiative privée? Nous avons vu, au rebours, l'initiative privée venir au secours de l'une d'elles. Sont-elles des bureaux de renseignements et des laboratoires d'expérience ouverts aux chercheurs? Nous savons qu'elles ne le sont pas. A quoi donc servent-elles, sauf à conserver le goût officiel, qui est rarement le bon, et à produire des objets, qui ne sont pas tous des chefs-d'œuvre, et dont le gouvernement fait des largesses aux musées et des présents aux monarques et aux ambassadeurs?

Je ne prétends pas qu'il faille supprimer ces établissements; j'ai dit, à propos de Sèvres, qu'il y aurait manière de les réformer au profit de l'industrie libre et d'en bien définir le rôle. Mais je prétends que c'est le strict devoir de l'administration de réserver une part du budget pour faire aux artistes fabricants des commandes importantes, ainsi qu'on fait aux peintres, aux statuaires et aux graveurs. Le verrier, le céramiste, l'ébéniste, le tapissier, le ferronnier, l'orfèvre, condamnés à se limiter à la production coutumière, auraient ainsi l'occasion de produire avantageusement quelques pièces exceptionnelles où ils se surpasseraient. Ces ouvrages, qu'on n'accepterait qu'à bon escient, après un examen sévère, seraient offerts en présent à de hauts personnages ou, mieux, placés dans les palais nationaux, les galeries publiques et, notamment, le futur musée des arts décoratifs, qui ne saurait être une répétition du musée archéologique de Cluny. Je n'imagine rien de plus sage, de plus équitable, de plus propre à éveiller le zèle des producteurs.

Le malheur est qu'on ne s'enhardira jamais à de pareilles mesures tant que la direction des arts restera, chez nous, annexée à un ministère au lieu d'être un ministère elle-même. Une nation comme la nôtre, qui compte tant d'artistes et qui a commencé à rétablir, par eux, sa gloire humiliée, en un temps comme le nôtre où tout aspire au renouvellement, ne peut se passer d'un ministère des arts. Dieu me garde de suspecter la bonne volonté de personne, mais qu'arrive-t-il? Le ministre de l'instruction publique, absorbé par les affaires de son département, délègue à la gestion des beaux-arts un fonctionnaire qui n'a pas et ne peut avoir, en somme, les coudées plus franches qu'un chef de bureau. Il s'ensuit que chacun se dérobe aux responsabilités et aux actes, que

l'on perpétue ponctuellement les routines et que les innovations proposées avortent toujours.

Sous une monarchie, le ministère des arts n'est pas absolument indispensable. Le souverain est le protecteur naturel des artistes; il achète, il commande, il récompense, il encourage à son gré; il a toute liberté d'action. Mais, en République, le chef de l'État n'est pas un souverain, ce n'est qu'un citoyen commis, pour un nombre d'années marqué, à la présidence du gouvernement, et qui doit ensuite rentrer dans la foule. Il n'a point de cour; sa liste civile est restreinte; les achats et les commandes qu'il fait sont d'un simple particulier. La nécessité d'un ministre, armé d'initiative, ne dépendant que du parlement, voué exclusivement à l'intérêt des arts, s'impose donc et sans réplique.

Telle est la conclusion fondamentale que je tenais à poser et telle est, à mon sens, la clef du progrès. Mais voici les autres moralités à déduire de la huitième exposition de l'Union centrale.

Il n'y a pas de pire plaie pour les industries d'art que le goût du vieux, et nous en souffrons au dernier point. Ce ne sont partout que fausses faïences de Rouen, de Nevers ou d'Oiron, fausses crédences gothiques, fausses cheminées de la Renaissance, vitraux pastichés des anciens maîtres, meubles, décors copiés et recopiés, sans rapport avec nos mœurs, plagiats, imitations, adaptations, rééditions avouées ou non avouées. A qui imputer cet insupportable débordement de vieux neufs? Un peu aux artistes, beaucoup au public. On parle jusqu'à l'excès de faire l'éducation du fabricant; il n'est pas assez question de faire l'éducation de l'acheteur. Nous avons esquissé plus haut le parvenu d'hier, avide de jouir de son argent. On comprend que ce nouvel enrichi, généralement sans aucun passé, ne soit pas un fin connaisseur et qu'il préfère les vieilleries d'un style consacré aux créations de la veille. Semblable au M. Jourdain de Molière, il accepte d'être habillé au rebours du bon sens dès là que le tailleur lui assure que c'est la mode des gens de qualité. Ne riez point : le mouvement effréné des spéculations fait plus de bourgeois gentilshommes aujourd'hui que la faveur ne faisait de nobles jadis, et c'est encore du vieux neuf que ce ridicule. Mais, après tout, comment exiger d'une démocratie qui se fonde qu'elle arrive, du premier bond, à une harmonie sociale, à un équilibre qu'aucun régime n'a peut-être jamais atteints? M. Jourdain manque de savoir et d'affinement esthétique : c'est bien! Nous tâcherons d'instruire et d'affiner ses fils.

D'aucuns jugent nécessaire de multiplier au plus tôt les écoles; nous estimons plus urgent de réformer celles qui existent. L'École des arts décoratifs de la rue de l'École-de-Médecine, dirigée par M. A. Louvrier de Lajolais[1], mériterait de servir de base pour cette réforme. Là on ne s'efforce pas, comme à l'École des beaux-arts, de faire de « grands artistes », suivant la convention; on donne aux élèves une instruction pratique; on leur apprend à regarder les choses directement, sans intermédiaire de modèle graphique, et à s'en inspirer pour la décoration de toute sorte d'objets; on leur montre les vertus et les défauts de toute matière; en abrégé, on les met à même, par une longue habitude de l'observation personnelle, de sentir le degré d'interprétation convenable aux appropriations différentes.

1. M. Louvrier de Lajolais est également chargé de la haute direction de l'école céramique de Limoges et de l'école de tapisserie d'Aubusson. Inutile d'ajouter qu'il les conduit selon les mêmes principes que l'école des arts décoratifs de Paris.

Le faux luxe est un fléau qu'on ne réussira pas entièrement à détruire; mais c'est par une si brave méthode, élargie, agrandie encore, et par la saine production qui en découle, qu'il sera le mieux combattu. N'hésitons pas, en conséquence, à ouvrir les yeux des jeunes gens à tous les spectacles de la vie. Nous avons à tenter pour notre époque ce que nos aïeux du moyen âge ont fait pour leurs contemporains. Nous avons à ressaisir le sentiment français, familier, populaire, humain, par delà les pompes et les artifices de la Renaissance. Introduisons résolument dans nos compositions l'élément moderne : j'entends ce qu'on voit tous les jours et ce qu'un jour on ne verra plus, les scènes qui nous ont émus ou divertis, les détails que nous avons notés, l'intimité qui passe, le charme qui fuit, la *réalité,* en un mot, rendue selon les conditions et les possibilités de chaque art. Il n'est que ce seul moyen de nous arracher des ornières.

Favorisons aussi partout les associations productrices et régénérons spécialement les industries locales autant qu'il sera en nous. L'ouvrier nous apportera grand secours en cette tâche. Éclairons son goût en lui procurant des modèles d'une fabrication parfaite, d'une forme élégante et rationnelle. Des mérites que l'on touche du doigt intéressent et stimulent l'adroit artisan sans préjugé. On voudrait voir dans toutes les grandes usines d'industrie appliquée à l'art une collection de beaux ensembles et de beaux fragments proposés à son émulation. Il n'est pas un esthéticien, lui; il est un praticien. Un judicieux exemple l'impressionne plus qu'une théorie profonde. Si nous voulons relever le niveau de l'art en province, c'est lui qu'il faut gagner d'abord.

Tandis que nous travaillerons, il s'écoulera une suite d'années. On ne reconquiert pas en six mois son originalité complète. Plus d'un entre nous sera mort à la peine, mais l'œuvre ne sera pas interrompue. Tout d'un coup, la France des modernes se lèvera, digne des anciens, telle qu'elle doit être, non telle qu'on l'avait faite ou qu'on l'ait voulu faire. Par la constance et l'énergie de tous, elle se sera débarrassée des influences étrangères et le fier programme sera pleinement réalisé qui nous tient si fort au cœur : « Restaurer le génie français, faire triompher les œuvres françaises. »

Et si quelqu'un m'attaquait maintenant, au nom des traditions surannées et des philosophies mortes, je lui répondrais tout du long ce que répond à l'un de ses adversaires le tenace Bernard Palissy, potier de terre qui n'avait rien appris, comme il disait, *qu'avec les dents :*

« Si je n'étais pas assuré en mon opinion, tu me ferais grand' honte; mais je ne m'étonne pas pour ton beau langage, car je suis trop certain que je le gagnerai contre toi et contre tous ceux qui sont de ton opinion, fût-ce Aristote et les meilleurs philosophes qui furent jamais : car je suis assuré que mon opinion est véritable[1]. »

FOURCAUD.

1. *Bernard Palissy: Discours admirables: Premier entretien, réponse de Praticque à Théoricque.*

APPENDICE

LES VERRES ROUGES ET LA MACHINE A SOUFFLER LE VERRE DE MM. APPERT FRÈRES (DE CLICHY)

Un incident, qui s'est ému au cours des séances du jury du IVe groupe et dont on retrouve l'écho dans le rapport de la section de verrerie, a eu des suites qu'il importe de relever. On a mis en doute la qualité de résistance au feu des verres rouges fabriqués par MM. Appert frères et, accessoirement, on a nié l'utilité de la machine à souffler le verre inventée et employée par ces industriels.

La question est double. Sur le premier point, MM. Appert ont opposé à l'insinuation touchant leurs verres rouges une protestation formelle appuyée d'une série de déclarations de peintres verriers. En outre, le jury a ordonné une enquête expérimentale, relative à la fois aux verres rouges de M. Pelletier et à ceux de MM. Appert. Sur le second point, les inventeurs du soufflage mécanique par l'air comprimé ont invité les membres du jury et les membres du conseil d'administration de l'Union centrale à venir juger par eux-mêmes, dans leur usine de Clichy, du fonctionnement et de l'utilité de leur machine.

Il nous sera permis de traiter ici séparément ces deux points litigieux, qui ne sont nullement connexes.

§ I. — DES VERRES ROUGES.

Ayant reçu officiellement, comme rapporteur général de l'Union centrale, communication de tout le dossier de l'affaire, j'userai en ce qui suit des pièces qu'il renferme, selon mon droit et mon devoir, conformément à la justice et à l'équité. Et, d'abord, je ferai remarquer que l'allégation contenue dans le rapport du jury est dépourvue de toute preuve. Il est dit que les verres rouges de M. Pelletier sont les seuls qui supportent le feu ; mais une telle affirmation, portant sur un fait qui n'est pas de notoriété publique, ne saurait avoir de valeur que confirmée par des raisons positives. Il est fâcheux que le jury ait trop tardivement reconnu cette vérité.

Or, dès le 1er novembre 1884, M. Steinheil, président du jury, avait en mains un recueil de témoignages précis écrits et signés par des peintres verriers clients de la maison Appert et qu'il me transmettait régulièrement avec une note d'envoi qu'on lira ci-après. En même temps des expériences étaient faites sur le verre rouge de MM. Appert dans les mouffles de MM. Leprevost, Bardon et Émile Hirsch et les résultats, consistant en échantillons de verres cuits et non cuits, m'étaient également transmis. Le tout fut expédié par moi à M. Henri Bouilhet, président de la VIIIe exposition de l'Union centrale, avec la lettre suivante :

Paris, 17 novembre 1884.

Monsieur le président,

J'ai l'honneur de vous remettre un dossier de pièces relatives au verre rouge de MM. Appert, de Clichy, dont on a contesté la qualité de résistance au feu.

Ce dossier, qui m'a été transmis par M. Steinheil, président du jury de la verrerie, se compose : 1° d'une lettre de M. Steinheil; 2° de lettres des peintres verriers MM. Bardon, Leprevost, Hirsch, Lobin (de Tours) et Roussel (de Beau-

vais), attestant qu'ils se fournissent de verre rouge chez MM. Appert, et que ce verre répond essentiellement à toutes les exigences de leur art.

D'autre part, j'ai reçu de M. Hirsch, rue Gauthey, 26, de M. Bardon, rue de Laval, 21 *bis*, et de M. Leprevost, rue des Fourneaux, 32, des échantillons de verres rouges de MM. Appert, cuits et non cuits, dont les parties cuites n'ont subi, au feu de mouffle, aucune altération.

Ces échantillons sont ainsi répartis :

I. — Pour M. Leprevost : 1° deux fragments de rouge en cive, coupés au diamant et se raccordant. Celui de gauche porte ces mots inscrits au diamant : « Partie non cuite », et celui de droite porte, sur une étiquette collée, ces mots : « partie recuite » ; 2° deux autres fragments de rouge veiné en feuille, coupés, raccordés et distingués par des inscriptions et des étiquettes, comme les précédents.

L'attestation de M. Leprevost, touchant la provenance du verre et la cuisson à four fermé, est annexée au dossier (pièce 7), de même que l'attestation de M. Bardon, qui suit (pièce 7).

II. — Pour M. Bardon : 1° une bande de rouge en feuille coupée en trois morceaux, marqués avant la coupe de sept linéaments parallèles en grisaille. Le premier morceau, à droite, est, en partie, gravé à l'acide, — ce qui montre que le rouge est plaqué sur verdâtre, — et porte la mention « non cuit », tracée à l'encre au mat. Les deux autres morceaux ont été cuits au four fermé à des températures différentes, au milieu et au haut du four, et portent cette mention, toujours à l'encre au mat : « Cuit au feu de mouffle le 15 novembre 1884 », et la signature : « Georges Bardon » ; 2° une bande divisée en deux fragments, traités et marqués comme ci-dessus » ; 3° une troisième bande, traitée et marquée pareillement, mais prise dans une feuille du rouge le plus pâle, c'est-à-dire le plus sensible au feu.

III. — Pour M. Hirsch : deux fragments de rouge en feuille, l'un cuit et portant cette mention sur une étiquette collée : « Rouge Appert cuit à feu de mouffle », avec la signature : « E. Hirsch » ; l'autre, non cuit, et portant cette mention également sur une étiquette, et signée : « Rouge Appert, non cuit ».

L'attestation de M. Hirsch se trouve sur les échantillons mêmes, avec la signature du peintre verrier.

Je dépose ces documents et ces échantillons entre vos mains, monsieur le président, afin que le jury supérieur puisse être saisi de l'affaire ou, tout au moins, que je puisse tirer de cette enquête les conclusions qui conviennent dans le rapport général.

Recevez, monsieur le président, l'expression de mes plus distingués sentiments.

Signé : Fouracaud, rapporteur général.

Voici maintenant la note de M. Steinheil, placée par lui en tête du dossier :

Les lettres ci-jointes de MM. Bardon, Leprevost, Hirsch, Lobin et Roussel témoignent des services que MM. Appert rendent à la peinture sur verre par la perfection de leur fabrication, tant dans celle du verre rouge que dans celle de tous autres tons. J'y joins volontiers l'attestation que ces messieurs nous ont fréquemment fabriqué des verres dont nous ne trouvions point l'analogue dans le commerce.

Signé : L. Steinheil. »

Nous devons également faire connaître les parties essentielles des déclarations des peintres verriers ci-dessus nommés.

I. — Lettre de M. Georges Bardon, en date du mardi 4 novembre 1884 : « ... Je déclare : 1° que je n'ai jamais acheté, hors de chez MM. Appert, une feuille de verre rouge destiné à la peinture ; 2° que, peints avec une grisaille très peu fusible, tous les rouges fabriqués spécialement pour moi par MM. Appert ont subi, dans mes mouffles, des températures exceptionnellement hautes, sans que j'aie pu jamais constater une différence de teinte appréciable entre les pièces cuites et les pièces à cuire. »

A cette déclaration formelle M. Bardon ajoute : « 1° Depuis 1880, MM. Appert fabriquent couramment, selon les procédés anciens, des verres inégaux qui, au point de vue de la beauté du type comme de la résistance de la matière, n'ont rien à craindre de la concurrence anglaise ; 2° la fabrication en cives et en petites feuilles de ces messieurs permet le raccord absolu avec les teintes les plus difficiles à raccorder de tous les temps et de tous les styles ; 3°... MM. Appert peuvent, sur échantillon fourni, restituer scientifiquement une teinte et, qui plus est, une fabrication quelconque. »

II. — Lettre de M. C. Leprevost, du 4 novembre 1884 : « ... Tous les verres rouges que j'ai eus de MM. Appert sont beaucoup mieux que tous autres dans le ton des verres anciens, soit XIII et XVIe siècles, ce qui m'a permis de faire de bonnes restaurations. Je n'ai pas remarqué qu'ils aient une tendance à changer, soit en plus, soit en moins. Je ne regrette qu'une chose : c'est de ne pas en avoir autant que j'en ai besoin, car ce sont les seuls que je puisse employer pour Bourges, Poitiers, et, du reste, tout ce que j'ai en travaux XIIIe, aussi bien qu'à Montmorency, qui est de 1524. Vous avez vu, d'ailleurs, dans la salle rétrospective, leur excellent emploi dans ce dernier travail. »

III. — Lettre de M. Emile Hirsch, du 1er novembre 1884 : « ... A mon avis, M. Appert a rendu un très grand service à notre art en fabriquant le premier les verres dits « verres antiques » qui, selon moi, sont d'un usage indispensable. Autrefois, je les faisais venir de l'étranger. Je les commandais en Angleterre surtout. Aujourd'hui, grâce à M. Appert, nous pouvons avoir d'aussi beaux tons et d'une fabrication aussi parfaite que n'importe quelle production étrangère. Je constate avoir employé son verre avec succès, non seulement comme verre antique, mais comme verre de fabrication ordinaire. C'est un très beau rouge, cuisant parfaitement bien. »

IV. — Lettre de M. Léopold Lobin (rue des Ursulines, 55, à Tours), du 3 novembre 1884 : « ... On aurait prétendu

d'après ce que je viens d'apprendre) qu'avec la cuisson, les verres rouges de MM. Appert seraient d'un emploi impossible pour le peintre verrier. Il y aurait là une inexactitude, car, depuis plusieurs années, j'emploie journellement de ces verres, dont je renouvelle ma provision lorsqu'elle est épuisée. Je trouve, en effet, indispensables pour la bonne exécution de mon travail de peintre verrier ces rouges qui se rapprochent des tons anciens et n'ont pas d'équivalents dans les produits de la fabrication ordinaire. Malgré la nécessité du feu pour fixer le travail, j'en tire un très bon parti. »

V. — Lettre de M. J.-F. Roussel (37, rue Sainte-Marguerite, à Beauvais) : « ... Je saisis cette circonstance pour dire publiquement : d'abord que c'est à MM. Appert seuls qu'il est permis de s'adresser pour la fabrication des tons de verre se rapprochant le plus des anciens (depuis le XIIIe jusqu'au XVIe siècle), soit en simple, soit en doublé, triplé et quadruplé. Ensuite, quant au rouge, que, dès l'année 1874-75, ces messieurs se sont mis à ma disposition, qu'ils ont fabriqué en telle quantité que je l'ai désiré. La variété des tons m'a permis de restaurer des vitraux de la cathédrale de Saint-Etienne, de Beauvais, Roberthal, Freniches, etc., *sans variation dans la cuisson*. La preuve peut en être faite.

« Depuis, je continue à leur prendre des produits, et je souhaite qu'ils continuent longtemps leur fabrication... Les qualités de leurs verres ne font aucun doute pour le véritable peintre verrier... »

Ces différentes déclarations, confirmées par les expériences de MM. Bardon, Leprevost et Hirsch, dont les échantillons cuits et non cuits sont représentés, établissent péremptoirement que la fabrication des verres rouges de MM. Appert est constante, excellente et d'une bonne résistance au feu. Mais, ayant été avisé par la communication du procès-verbal de la dernière séance du jury de la verrerie, que les résultats de l'enquête ordonnée par les jurés me seraient directement adressés, j'ai reçu, le 23 décembre 1884, le document qu'on va lire :

Déclaration de M. Steinheil.

Je soussigné, président du jury de la section de la verrerie de la huitième exposition de l'Union centrale, chargé de procéder avec MM. Girard et Anglade, membres du jury, à une enquête au sujet des verres rouges de MM. Appert et Pelletier, ai l'honneur de faire les déclarations suivantes :

1° Des échantillons de verre rouge des deux fabricants sus-désignés devaient être cuits dans trois fours : celui de M. Anglade, celui de M. Leprevost et celui de M. Steinheil. L'enfournement et le défournement devaient avoir lieu en présence des trois experts, qui feraient les constatations et dresseraient procès-verbal.

2° Le soussigné, ayant reçu des échantillons signés au diamant de M. Appert et de M. Pelletier, a convoqué ses collègues, MM. Girard et Anglade. M. Girard ayant répondu que, par erreur d'adresse, il n'avait pu assister à l'essai, a été convoqué de nouveau. Ayant été attendu pour la première expérience, cette seconde convocation est restée sans réponse. L'essai a donc été fait par M. Leprevost, en présence de M. Steinheil.

3° Il résulte de la cuisson des échantillons, que les verres cuits, comparés aux verres crus, n'ont point changé sensiblement. Les rouges de M. Lepelletier ont un peu baissé au feu ; ceux de M. Appert ont un peu augmenté d'intensité, mais ces différences sont de petite importance, et les rouges des deux fabricants sont également propres à être employés par les peintres verriers.

4° L'expérience, répétée dans le four de M. Steinheil, a donné des résultats identiques à ceux obtenus dans le four de M. Leprevost.

5° Les échantillons cuits dans le four de M. Leprevost ont été remis à M. le rapporteur général, afin d'être transmis à M. le président de l'Union centrale. L'essai fait chez M. Leprevost a eu lieu le 12 décembre ; celui fait chez M. Steinheil, le 18 du même mois.

Fait et signé en conscience, le 22 décembre 1884.

Le Président du jury du 4e groupe,
Signé : L. Steinheil.

Nous regrettons que les deux jurés enquêteurs adjoints à M. Steinheil n'aient pu se rendre à l'appel de leur éminent collègue, mais nous ne devons pas moins regarder l'enquête comme faite et l'incident comme clos. L'ensemble d'attestations et de preuves qui nous est fourni suffit largement à nous éclairer. Personne n'avait suspecté les verres rouges de M. Pelletier : il n'y a donc pas lieu de s'en occuper d'autre sorte. Mais les verres rouges de M. Appert, dûment éprouvés, sont reconnus bien fabriqués et résistants au feu. On ne comprend pas trop cet épisode, en somme. Le jury du IVe groupe eût pu et dû se l'épargner.

§ 2. — DU SOUFFLAGE MÉCANIQUE DU VERRE.

La machine à souffler le verre par l'air comprimé de MM. Appert frères, en usage dans leur usine de Clichy, n'a été l'objet d'aucune critique directe. C'est ce qui rend la tâche du rapporteur général assez difficile. Le rapport présenté par M. Edmond Bazire, au nom du jury de la verrerie, dit

que le soufflage mécanique est « d'une bonne intention ». Il semble résulter, à le bien prendre, des paroles ironiques du rapporteur que la majorité de ses collègues du IVe groupe considèrent la machine à souffler tout au moins comme inutile. Nous l'examinerons, quant à nous, tres impartialement, à deux points de vue : 1° le point de vue économique ; 2° le point de vue hygiénique.

1° Commençons par décrire l'ingénieux appareil, qui est, en soi, le perfectionnement et l'aboutissement des essais antérieurs de Robinet, Bontemps, Flamm, Enfer et Cordonnier. Une pompe, mise en jeu par le moteur à vapeur de l'usine, comprime l'air à trois atmosphères dans douze réservoirs de tôle placés sous les combles de la halle de travail. De ces réservoirs, l'air est conduit jusqu'aux places des souffleurs par les tuyaux de plomb et on lui donne issue au moyen d'une soupape. La canne de fer du verrier se relie aux tuyaux par un tube de caoutchouc flexible. Tels sont les quatre éléments essentiels de l'appareil : la pompe, le réservoir, la canalisation, le tube de caoutchouc. Mais des agencements particuliers permettent d'exécuter commodément tous les genres de travaux courants de la verrerie [1].

Les objets de gobeleterie se font à l'aide du banc de verrier, maintenant la canne sur un plan horizontal. Pour ces petites pièces qui ne demandent pas la haute pression d'air du réservoir, une canalisation spéciale est établie et le fluide ne sort de la soupape que détendu à un cinquième d'atmosphère par un régulateur Pintsch. Les pièces qui s'exécutent par une combinaison du soufflage et du moulage, comme les bouteilles et les verres d'éclairage, — le verre étant en dessous de la canne, — s obtiennent aisément grâce au tuyau recourbé dit *en col de cygne,* imaginé pour introduire l'air par le sommet de la canne, tenue verticalement. S'il s'agit des pièces à souffler en l'air, comme les boules et les ustensiles de chimie, on ajoute à la canne, verticalement ou obliquement tenue, — la verre étant en dessus — un appareil en tôle en forme de tronc de cône, contenant le robinet de détente. Enfin, le travail du soufflage des manchons de verre à vitre, qui oblige le verrier à prendre successivement les trois positions du souffleur, est facilité par un tube flexible s'allongeant ou s'enroulant automatiquement sur une poulie de compensation, selon que l'ouvrier, par sa position même, l'étire ou le laisse aller. On voit que réellement la machine à souffler de MM. Appert se prête à tous les cas de fabrication ordinaire.

Au point de vue économique, on constate que le soufflage à air comprimé rend plus aisée et plus régulière la production des grandes pièces, comme les boules à verres de montre et les gros manchons à verre de vitre, production fort avantageuse ; qu'il ne fatigue pas l'ouvrier et favorise, par conséquent, la continuité de son attention et l'égalité de son travail ; qu'il diminue le nombre des enfants nécessaires sur chaque place d'un atelier, spécialement pour la gobeleterie, et entraîne par le fait une diminution de frais.

On prétend que — jusqu'ici du moins — le procédé par insufflation buccale est sensiblement plus rapide. Ce fait pourrait à bien des égards être discuté, mais il nous plaît de l'accepter pour avéré. Ne comptera-t-on donc pour rien les inappréciables avantages du système à air comprimé au point de vue hygiénique ?

2° Le point de vue hygiénique est ou doit être, dans une pareille question, bien supérieur au point de vue économique. On me rapporte qu'un chef d'usine, membre du jury de la verrerie, a montré à ses collègues, en séance de jury, la photographie de plusieurs de ses souffleurs pour attester que l'insufflation n'est d'aucune mauvaise influence sur la santé. « avez-vous des souffleurs de soixante ans? » lui aurait répondu un de ses collègues. Il est certain que la thèse de ce chef d'usine et d'un grand nombre de ses confrères ne saurait avoir d'autorité, s'ils ne se fondent que sur la santé, non encore altérée, de quelques jeunes ouvriers.

1. Voir les comptes rendus de l'Académie des sciences, xcxvi, p. 163. Voir également le mémoire sur le soufflage mécanique du verre, par M. E.-P. Bérard, secrétaire du comité consultatif des arts et manufactures, publié dans la *Revue d'hygiène,* et du 20 juin 1884, p. 467 et suivantes. Voir encore la note de M. Léon Appert sur l'emploi de l'air comprimé dans le soufflage et le travail du verre, extraits des mémoires de la Société des ingénieurs civils.

Cette thèse de l'innocuité du soufflage a été, malheureusement, fort souvent soutenue et l'est encore tous les jours. Je n'en sais pas cependant de plus insoutenable et même, à la bien considérer, de plus odieuse. Le travail du souffleur pour bouteilles, manchons de verre à vitres et boules à verres de montre, dans les conditions ordinaires, exige une dépense de force aussi soutenue qu'épuisante. Mais c'est pour les apprentis, qu'on prend en général dès l'âge de dix ans, que le régime de la verrerie est principalement terrible[1]. Rien de plus rare qu'un verrier arrivant sain et sauf même à une demi-vieillesse. Les efforts d'insufflation, la pression de l'air expiré provoquent de nombreux cas d'emphysème pulmonaire. On voit beaucoup d'ouvriers atteints de hernie. Les maladies de la bouche et des lèvres ne sont que trop communes et la syphilis se propage souvent par l'intermédiaire de la canne passant de bouche en bouche[2].

Or il est de fait que le soufflage mécanique supprime absolument le soufflage par la bouche des enfants et qu'il n'en laisse subsister la nécessité, pour les adultes, que par intermittences. L'enfant peut donc se développer normalement, sans être soumis à aucune cause d'épuisement précoce. Et, d'autre part, la dépense de force du *bouteillier*, du *manchonnier* et du *bouleur* est presque entièrement confiée à la machine. Plus d'emphysème à craindre ; les hernies sont moins fréquentes et les maladies de la bouche et des lèvres, de même que la contagion syphilitique, deviennent plus exceptionnelles à mesure que le maniement de la canne se modifie davantage.

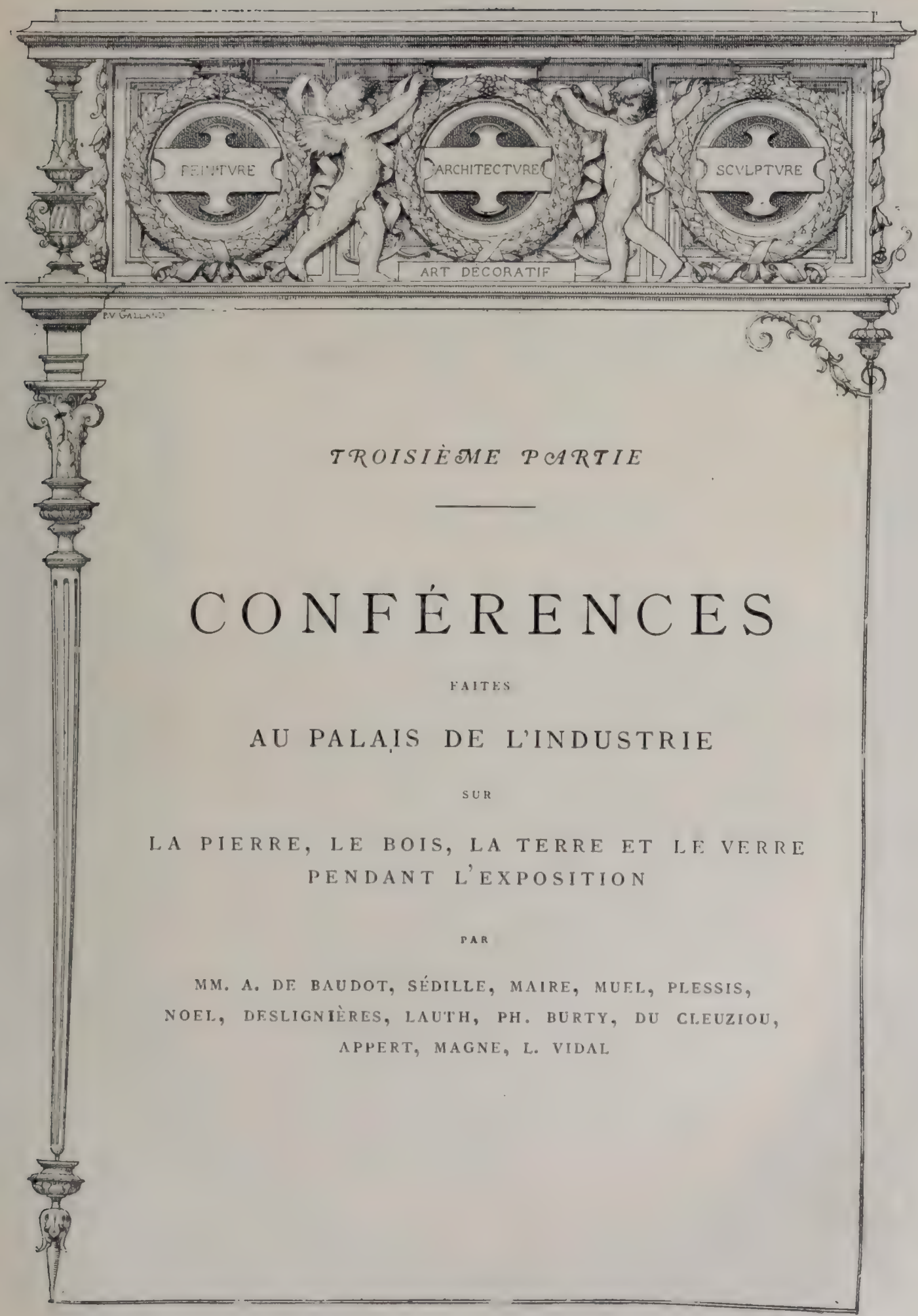
Je suis allé plusieurs fois à la verrerie de MM. Appert frères pour me rendre bien compte du fonctionnement de leur machine à air comprimé. J'y ai rencontré quelques-uns des membres du jury et des membres du conseil d'administration de l'Union centrale. Ils pourront, avec moi, rendre un sincère témoignage de l'utilité de l'invention. Déjà l'éminent directeur de l'École des arts et métiers, M. Laussedat, a fait installer un banc de verrier modèle, muni de tout l'appareil de soufflage, dans la galerie de travail de l'École. La vérité est, en deux mots comme en cent, que l'on ne marquera jamais trop de reconnaissance aux inventeurs qui ont assuré, par une saine application de leur science, l'amélioration du sort de toute une classe de travailleurs.

Appelé à donner mon opinion comme rapporteur général sur une question semblable, je la donne sans hésiter : le soufflage à l'air comprimé est mieux qu'une invention utile et féconde ; c'est, avant tout, un progrès de haute humanité.

FOURCAUD.

1. Voir le Bulletin de la Société de protection des apprentis, article de M. Clémandot, 1868, p. 203.

2. Voir le mémoire sur les maladies des verriers, et principalement les maladies produites par l'insufflation buccale, lu par M. le docteur Guignard à l'Académie de médecine le 5 janvier 1885.



TROISIÈME PARTIE

CONFÉRENCES

FAITES

AU PALAIS DE L'INDUSTRIE

SUR

LA PIERRE, LE BOIS, LA TERRE ET LE VERRE
PENDANT L'EXPOSITION

PAR

MM. A. DE BAUDOT, SÉDILLE, MAIRE, MUEL, PLESSIS,
NOEL, DESLIGNIÈRES, LAUTH, PH. BURTY, DU CLEUZIOU,
APPERT, MAGNE, L. VIDAL

L'ARCHITECTURE

ET

LES MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION

(PIERRE ET BOIS)

CONFÉRENCE DE M. DE BAUDOT

Mesdames, Messieurs,

On se préoccupe beaucoup chez nous, vous le savez, de l'état de nos industries d'art; on craint la concurrence étrangère qui, cependant, n'est pas encore dangereuse par ses productions, mais qui peut le devenir, en raison des efforts considérables qui se font de divers côtés, d'une façon assez intelligente pour constituer un enseignement raisonné.

Quoi qu'il en soit, il est certain que nous avons beaucoup à faire, mais que les éléments et les ressources de toute nature dont nous disposons doivent nous aider singulièrement et que si la France le veut, elle peut rester à la tête et diriger le mouvement dans le sens du progrès, ce qui est, pour elle, d'un gros intérêt national. Mais pour y parvenir et se rendre bien compte de ce qu'il y a à faire, il faut avant tout avoir le courage de voir par ou nous péchons et de rechercher les causes de l'état inquiétant de nos arts jadis si florissants. C'est ce que je voudrais faire en cette occasion; mais la question est délicate, car il est difficile, pour ne pas dire impossible, d'y toucher sans froisser certaines opinions, certains intérêts absolument respectables; aussi je réclame toute votre bienveillance, mesdames et messieurs, en vous assurant qu'en remplissant cette ingrate mission, je ne recherche que la vérité.

Un fait incontestable, car il éclate aux yeux de tous, c'est que le présent n'est pas à la hauteur du passé. Il suffit d'ailleurs, pour s'en assurer, de voir sans parti pris les édifices, d'étudier les musées ainsi que les belles collections présentées avec intelligence aujourd'hui au public et aux artistes qui, il y a peu de temps encore, ne les soupçonnaient même pas.

Quelles sont les causes de cette infériorité ?

Elles sont multiples et nous les examinerons successivement; mais il en est une principale qui doit être signalée tout d'abord et qu'il faut attribuer au mode d'éducation des artistes contemporains qui, en raison d'un certain ordre d'idées admis inconsciemment peut-être et par le fait de l'éducation qu'ils reçoivent, ne sont appelés en aucune façon à s'intéresser aux applications de l'art à l'industrie. C'est ainsi qu'il ne vient à l'esprit d'aucun d'eux d'entrer dans cette industrie et que quiconque a commencé quelques études de peinture ou d'architecture croirait déroger en s'y consacrant; d'ailleurs, l'éducation de l'artiste, il faut bien le dire, l'a laissé étranger aux procédés du passé comme à ceux du présent. L'ambition de l'élève qui devient artiste est de bien faire, il faut le reconnaître; mais il se presse trop d'arriver au Salon où les récompenses l'attirent avec une précipitation souvent mal justifiée. Que cette voie soit bonne pour un certain nombre, cela est possible; mais que toute la jeunesse qui veut se livrer à la pratique des arts se précipite dans ce gouffre où, en somme, un petit nombre réussit, c'est regrettable quand on songe à l'abandon dans lequel cette mode laisse fatalement tant de branches intéressantes que la France, dans un intérêt général, a le devoir de faire prospérer.

Parmi ces jeunes gens, dont tant restent en route, il est certainement un grand nombre qui, dirigés et éduqués dans un sens plus pratique, auraient réussi personnellement et contribué au développement de telle ou telle industrie d'art. Il arrive bien parfois que, fatigués d'attendre le succès et la clientèle, le peintre et l'architecte se font dessinateurs pour l'industrie, mais il est trop tard; l'instruction première fait défaut et les dessins fournis à l'industriel sont conçus sans le secours des connaissances techniques indispensables à quiconque veut composer.

Je crois aussi que l'état actuel de l'architecture est pour beaucoup dans la question qui nous occupe; en effet, l'architecte ne dirige pas le mouvement de l'industrie; il n'en étudie pas les moyens d'action, les ressources nouvelles, les procédés; la plupart du temps, quand il donne les dessins d'un objet ou d'un ornement, il le conçoit sans préoccupation du mode d'exécution, sans tenir compte de la matière qui sera employée. D'ailleurs le plus souvent il ne donne pas de dessin et il prend chez les fabricants les modèles dits du commerce : crête ou épis en plomb ou en zinc, grilles en fonte imitant le fer forgé, carrelages en terre cuite ornés de dessins, carreaux émaillés pour revêtements, bois moulurés pour chambranles, portes ou lambris; en un mot, l'architecte emploie journellement des motifs de décoration qu'il n'a pas conçus, qui n'ont pas de caractère et qui n'ont pas l'échelle convenable pour la place qu'ils doivent occuper puisqu'ils ont été composés avec une élasticité qui prétend répondre à tous les cas. L'ameublement, l'emploi des tentures, la tapisserie lui échappent également.

A ces critiques l'architecte répond qu'il ne dispose pas de ressources suffisantes pour faire exécuter d'après des dessins spéciaux; cela est vrai dans une certaine mesure assurément; mais ce qui est certain aussi, c'est qu'il a laissé s'établir cet état de choses, par suite de son désintéressement de la question et que son éducation ne l'a pas armé suffisamment pour prendre tout en main, comme cela devrait être. Mais ce n'est pas seulement par son abandon des questions de détails que l'architecture actuelle influe, d'une façon regrettable, sur nos industries d'art, c'est aussi et surtout par la façon dont elle procède dans ses conceptions d'ensemble, pour lesquelles elle utilise, sans méthode et sans une sincérité suffi-

sante, tous les styles connus, négligeant d'entrer résolument dans la voie qui pourrait conduire l'époque contemporaine à un style qui lui soit propre. Ceci est, en effet, fort grave, car l'exemple est suivi avec des conséquences désastreuses par les industriels qui, se préoccupant surtout, dès lors, d'appliquer des styles qu'ils ne connaissent d'ailleurs qu'imparfaitement, ne cherchent plus dans les ressources des procédés et des besoins à satisfaire, le charme, l'esprit, l'originalité que doit posséder l'objet d'art. C'est ainsi que le fabricant, au lieu de chercher à produire un objet d'un usage commode et agréable, original, s'ingénie à copier le style Henri II, ou Louis XVI et même égyptien ou japonais et qu'il obtient, au point de vue de l'art, un bien maigre résultat à côté de celui qu'il pourrait atteindre.

Là, messieurs, est le véritable mal et il est d'autant plus difficile, mais aussi d'autant plus utile d'y remédier que tous, artistes et industriels, obéissent à ce mouvement d'éclectisme non raisonné, à ce manque de méthode qui exclut le raisonnement de la pratique des arts.

Regardez en arrière et vous verrez que dans l'antiquité comme au moyen âge, pour ne citer que ces deux périodes, les artistes ne procédaient pas ainsi; cependant à ceux qui parlent de raisonner en matière d'architecture et surtout d'enseignement, on dit volontiers: Vous confondez l'architecture avec la construction. Eh non, messieurs, mille fois non, nous ne confondons pas : ce que nous admirons le plus chez le Grec, ce n'est pas son système, d'ailleurs fort simple, de construction; chez le maître de l'œuvre de moyen âge le système de voûtes à l'aide duquel il pouvait couvrir de grands espaces avec peu de matériaux, ni son mode si ingénieux d'appareil; ce qui nous frappe et nous attire dans ces deux expressions architectoniques, c'est l'intimité entre la structure et la forme; c'est aussi la beauté plastique, la science des effets, le sentiment de l'échelle, la verve dont est empreinte l'ornementation, la distinction et surtout la sincérité, qualités sans laquelle un art, si toutefois il mérite ce nom, est frappé d'impuissance. Rechercher dans ces exemples d'autrefois un guide et des principes, est-ce réduire la question d'art à une simple question de construction? Rêver, pour notre temps, un art obéissant à ces principes, est-ce vouloir borner l'horizon artistique, étouffer le sentiment et la pensée? Non, c'est, au contraire, en faciliter l'éclosion.

Il est une autre cause d'affaiblissement de nos arts, c'est la tendance que montre le public à se contenter d'une apparence de richesse et de faux luxe, à laquelle on s'associe parfois tro pvolontiers dans un but commercial.

C'est ainsi que nous voyons, dans les constructions, la brique peinte remplacer la vraie brique, les moulures en plâtre, même à l'extérieur, remplacer les bandeaux ou corniches en pierre et ne résister que grâce à des recouvrements en zinc. Dans les intérieurs, c'est le règne du carton-pâte et du bois peint en ébène, en palissandre ou en chêne.

Quant au mobilier, le goût du faux et du clinquant est plus accusé encore. Nos meubles sont incommodes, lourds, hors d'échelle, surchargés d'ornements et d'oiseaux qui entrent dans les parties.

J'ajouterai que, non seulement les formes sont défectueuses, mais que la solidité fait trop souvent défaut.

Peut-être trouverez-vous que je noircis un peu le tableau, et direz-vous avec raison d'ailleurs que, de divers côtés, on résiste énergiquement à ces tendances; je n'y contredit pas dans une certaine mesure, et cependant regardez de près et voyez même si, dans le domaine des constructions et des objets mobiliers plus sérieusement conçus et exécutés, on ne procède pas au fond dans le même ordre d'idées, et si on ne préfère pas la richesse apparente au bon goût et à la bonne exécution. Les façades de nos maisons construites en

vraie pierre de taille ne se couvrent-elles pas de moulures prétentieuses et inutiles, de sculptures sans signification et médiocrement travaillées; n'en est-il pas de même pour les meubles et les objets usuels les mieux traités relativement? Il serait fastidieux d'entrer, à ce sujet, dans de plus amples détails, car les preuves abondent; en tout cas, l'observation est juste. Aussi faut-il à tout prix que l'artiste et l'industriel réunis luttent contre cette altération du goût; la tâche est lourde, car, pour lutter, il faut produire bien et économiquement. Sommes-nous par l'éducation actuelle en mesure de le faire? Là est la question.

On attribue aussi l'amoindrissement actuel à l'intervention des machines. Le fait peut être exact; mais cette influence, si elle est fâcheuse, ne peut l'être que temporairement et tout porte à croire, au contraire, que, loin d'être une entrave, la machine, comme bien d'autres découvertes et applications scientifiques, sera d'un grand secours à l'éclosion d'un art moderne, lorsque ces ressources seront utilisées d'une façon raisonnée et qu'on déduira la forme des moyens d'exécution, au lieu de le leur imposer. C'est ce qui s'est fait de tout temps, d'ailleurs, mais avec des moyens autres; car il n'est pas douteux que l'artisan d'autrefois qui a su produire avec le bois, le fer, le plomb, le verre, le cuivre, etc., les objets pleins de charme que nous admirons aujourd'hui, n'ait trouvé les formes caractéristiques propres à chaque matière qu'à force de travailler la matière en raison de ses propriétés et des moyens d'exécution. Ces formes, il ne les a pas inventées sur le papier; elles lui ont été révélées à force de patientes et intelligentes observations.

Ne redoutons donc pas les machines ni les ressources scientifiques; mais pour en tirer parti, n'y laissons pas étrangers les artistes comme on s'attarde à le faire.

Si ces observations sont justes, et, messieurs, ce qui me confirme dans cette manière de voir, c'est qu'elle est partagée par beaucoup d'architectes et d'industriels, si elles sont justes, dis-je, on est frappé de ce fait qu'aucun enseignement, actuellement en France, ne répond aux nécessités du moment. Il est donc à créer.

Mais il faut, avant toutes choses, baser cet enseignement sur l'alliance de l'art et de l'industrie; il faut attirer l'artiste dans le milieu de la production et faire qu'il trouve les avantages, le prestige, les encouragements, les récompenses qui l'entraînent d'un autre côté d'une façon trop exclusive. Aussi est-ce avec une véritable satisfaction que j'entendais, il y a quelques jours, devant des hommes compétents, au banquet de l'Union céramique et chaufournière, M. le président du conseil des ministres prêcher cette alliance dont il constatait et déplorait l'absence, et ce qu'il disait avait d'autant plus de poids et de portée qu'il parlait en ancien ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, qui a dû voir les choses de près, et en homme d'État qui se préoccupe, dans un intérêt national, du développement de nos industries d'art, auxquelles est absolument liée la question commerciale et ouvrière.

Comme on l'a si bien dit : il semblerait, à considérer l'état de choses actuel, qu'il y ait un grand et un petit art, et j'ajouterai il semblerait que, depuis que l'État s'occupe des arts, il n'ait envisagé que le grand. Espérons que les choses changeront et que cette distinction disparaîtra, il en est plus que temps et chacun doit s'y employer.

Aussi, puisque j'ai le plaisir de m'adresser, dans cette occasion, plus particulièrement à des architectes, je leur demanderai pourquoi ils persistent à fortifier cette barrière qui s'est élevée entre l'art monumental et ses applications, pourquoi, au lieu d'exposer annuellement au Salon, en compagnie de peintres dont les couleurs écrasent leurs lavis, pourquoi ils ne créent pas des expositions périodiques, permanentes même, auxquelles ils convieraient les productions artistiques de l'industrie. Là, l'architecte aurait une direction et ne serait pas traîné à la remorque des peintres et des sculpteurs avec lesquels ses travaux n'ont aucun rapport; de plus, on créerait ainsi des relations utiles et un enseignement mutuel des plus profitables.

Mais, indépendamment de ces expositions, il faudrait aussi agir sur l'enseignement, et puisque le goût des études éclectiques s'est développé chez nous, il faudrait en profiter pour enseigner le passé, non pas seulement dans ses formes, mais dans ses principes, non pas seulement une partie du passé, mais toutes les époques, particulièrement celle du moyen âge qui, en France, a été si brillante, dont on commence isolément à reconnaître le grand et beau côté, mais qu'on persiste à laisser dans l'ombre avec un parti pris inexplicable. Il faut, à tout prix, trouver une méthode basée sur la connaissance raisonnée du passé ainsi que des ressources et des nécessités actuelles, car, messieurs, comment enseigner et pratiquer l'art monumental, comment utiliser les aptitudes de la matière, répondre aux programmes posés ; concevoir des bâtisses sur des données nouvelles, comment satisfaire aux nécessités d'économie qui s'imposent dans notre société moderne, sans raisonner? Assurément souvent, trop souvent, on cherche forcément l'économie dans nos constructions ; mais c'est au détriment de la durée et de la valeur artistique et par des moyens mesquins d'apparence trompeuse. On veut quand même des formes riches, soit; mais pourquoi persister à les emprunter à des époques qui ne se préoccupèrent pas de l'économie, comme nous devons le faire. En parlant ainsi je n'entends pas dire qu'il faut élever des bâtisses pauvres et misérables pour répondre aux nécessités actuelles; ce qu'il nous faut, c'est un art évitant les doubles emplois et les excès de matière, possédant des procédés, des moyens d'action et décorant sérieusement et franchement les édifices comme les objets mobiliers et les autres produits de l'industrie.

Je sais bien qu'avec la meilleure foi du monde, beaucoup parmi les architectes croient arriver au but sans recourir aux réformes radicales que nous demandons. Les optimistes, dans cette grave situation, nous citent, il est vrai, plusieurs monuments modernes parmi ceux élevés dans ces dernières années et y veulent voir des manifestations d'un caractère nouveau répondant bien franchement aux exigences contemporaines, tant sous le rapport des formes que des besoins. Qu'ils me permettent de ne pas partager complètement leur satisfaction et la confiance en l'avenir qu'ils basent sur ces résultats. Ce que ces œuvres prouvent, c'est que chez nous, le talent, l'habileté, le goût, ne manquent pas chez les architectes, je le reconnais hautement et j'avoue même que ce sont ces qualités, fréquentes chez nous, qui nous font espérer en un art futur; mais conclure des œuvres exécutées que la voie suivie est bonne et qu'elle conduira au but, c'est autre chose. Ces œuvres sont d'abord loin d'être économiques dans leur essence; de plus, elles sont dues à des efforts dans lesquels on sent que la préoccupation principale de l'auteur est le choix d'un style qu'il s'efforce de rendre applicable, mais sans y parvenir; ces efforts isolés sont fâcheux et nous écartent du but au lieu de nous y conduire. Ces œuvres ne me semblent pas répondre à cette devise que voudraient revendiquer certains artistes pour l'art moderne : le vrai, le beau, l'utile, car il ne faut pas chercher, sous leurs formes éclectiques, la sincérité des rapports qui doivent exister entre elles et la structure.

Il est cependant quelques édifices publics dans lesquels s'affirme plus franchement une voie assez nette et j'en citerai deux particulièrement, parce qu'ils font bien ressortir la distinction avec les autres, ce sont les Halles centrales et le palais du Trocadéro. Dans ces deux constructions contemporaines qui peuvent laisser à désirer, sous le rapport des détails au point de vue de l'art, les programmes ont été attaqués résolument avec toutes leurs conséquences, sans que l'architecte ait fait à l'avance, dans sa conception, intervenir des formes ou des ordonnances gênantes et inopportunes; les systèmes de construction sont francs, scientifiques, économiques, par conséquent, dans la bonne acception du mot; aussi le mode d'expression est-il sincère. Si les détails, l'ornementation étaient à la hauteur des ensembles, on n'aurait aucun regret; mais ici précisément reparaît l'infériorité par rapport au

passé et on voit notamment, par ces deux exemples, combien les procédés d'exécution, particulièrement celui de la fonte ornée, ont de progrès à faire dans le véritable sens artistique qui leur convient. Cette observation s'adresse plus particulièrement aux Halles centrales; quant au Trocadéro, ce qui choque, c'est surtout la sculpture et je ne saurais à ce propos laisser perdre cette occasion de faire voir la distance qui sépare la sculpture ornementale d'aujourd'hui de celle du moyen âge et de la Renaissance. Cette différence est facile tout particulièrement à saisir dans ce palais qui renferme de splendides reproductions de sculpture des époques en question. Faites la comparaison et si vous n'êtes pas convaincu, c'est que vous ne voudrez pas l'être.

Je disais tout à l'heure, messieurs, qu'il était indispensable d'introduire, parmi les réformes qui s'imposent, l'étude consciencieuse des arts du moyen âge, parce qu'il est certain que nous y trouverions des éléments puissants d'instruction, et une méthode de composition qui nous manque. En cela, nous profiterions du passé comme la Renaissance qui n'a pas eu à créer une méthode, mais qui l'a trouvée dans cette tradition du moyen âge qu'elle a suivie à la lettre pendant la belle période de ces débuts, de même qu'elle a profité de ses procédés et utilisé ses exécutants si habiles et si savants dans leurs métiers divers, de même qu'elle a profité également des systèmes de construction si ingénieux de cet art dit gothique. Étudier cette époque dans le même sens, c'est la vraie, la seule prétention des artistes qu'on désigne comme néo-gothiques et auxquels on a attribué trop longtemps la pensée d'une renaissance des formes ogivales au bénéfice de l'art moderne. Continuer à se priver de cette ressource, c'est renoncer à utiliser un des plus puissants moyens d'action et à profiter d'un des plus grands efforts faits en faveur de l'art par l'esprit humain.

L'antiquité grecque sera toujours la source du beau et guidera toujours l'artiste dans le domaine de la forme pure, je n'y contredis pas; mais avant d'arriver à la forme, il faut répondre à des exigences de toutes sortes, il faut apprendre aujourd'hui à satisfaire, d'une façon précise, à des programmes bien autrement complexes que ceux de l'antiquité; il faut devenir ingénieux et habile dans l'emploi des systèmes de construction, dans l'utilisation de la matière, dans la mise en rapport des formes et de la structure.

Le besoin de s'appuyer sur des données certaines et sur une forte éducation se fait sentir plus généralement, messieurs, qu'on ne le pense et surtout qu'on ne le dit, et si dans le domaine des architectes on s'attarde à ne pas profiter plus des éléments considérables dont nous disposons aujourd'hui, il n'en est pas absolument de même parmi les chefs d'industrie d'art, qui sentent fort bien qu'ils ne sont pas dirigés et aidés et ne savent où trouver le personnel compétent dont ils ont besoin. Aussi cherchent-ils, certains du moins, avec persévérance, le moyen d'améliorer la situation. C'est ainsi qu'il s'était formé, il y a déjà trois ou quatre ans, une société provisoire dont faisaient partie des industriels très distingués, ainsi que des artistes, architectes et autres; parmi ces chefs d'industrie étaient représentées la fabrication des meubles, la serrurerie et la plomberie d'art, la céramique, l'orfèvrerie, la verrerie, etc.

Le but de cette société était de constituer une école destinée, en principe, à former des patrons et des contremaîtres et à leur donner une éducation artistique basée sur l'étude du dessin et des procédés d'exécution anciens et nouveaux, de former ainsi des hommes spéciaux qui manquent aujourd'hui. La pensée est excellente, car alors même que l'artiste dirigerait plus efficacement le mouvement qu'il ne le fait actuellement, les hommes de métier ne seraient pas moins nécessaires et, d'ailleurs, dans l'état présent des choses, un tel personnel viendrait à propos, puisque cette direction n'est donnée sérieusement d'aucun côté.

La pensée qui animait cette société qui, d'ailleurs, n'est pas dissoute à l'heure qu'il

est, n'a pas encore pu être réalisée; mais du moins tout un programme d'enseignement a été élaboré.

Je ne vous en imposerai pas les détails en entier, mais laissez-moi vous en faire saisir l'idée dominante.

On répète aujourd'hui assez volontiers que c'est l'ouvrier qui ne sait plus travailler et, par là, on croit expliquer tout naturellement l'affaiblissement des arts industriels; c'est une erreur profonde qui vient de ce qu'on compare, sans y réfléchir assez, l'ouvrier actuel à l'artisan d'autrefois. La différence est grande cependant, car l'artisan composait et exécutait lui-même, tandis que dans notre état social l'ouvrier doit être dirigé par un patron ou, tout au moins, par un contremaître. C'est à ceux-ci à dessiner, à composer, à trouver les formes d'ensemble et de détail. Assurément, si la direction était bien nette et méthodique, il se trouverait plus d'un ouvrier observateur et ayant du goût, qui profiterait de l'exemple et aiderait singulièrement à la conception et au perfectionnement des ouvrages; mais ces milieux favorisés n'existent pas ou, en tout cas, ils sont bien rares aujourd'hui. Car même dans nos industries de grand luxe qui font assurément bien à certains points de vue, il n'existe pas de méthode de composition et il est bien rare que les dessins ne viennent pas du dehors.

Former des hommes spéciaux, des hommes de métier, c'est donc le but; mais pour y arriver, il ne suffit pas, comme je le disais tout à l'heure, de les exercer à dessiner; il leur faut un enseignement tout spécial, une éducation simultanée d'atelier d'application, de dessin et de composition. — Ce à quoi il faut les exercer, c'est à chercher les formes en apprenant à voir et à comprendre comment ont fait les artistes et les artisans d'autrefois en raison des moyens dont ils disposaient, tout en s'exerçant à tirer parti des éléments et des ressources des machines de l'industrie moderne. On comprendra, en effet, combien une telle éducation pourrait produire, si on se rend bien compte des difficultés à vaincre pour allier l'art à la fabrication. Prenons pour cela un exemple de détail. — Dans l'ornementation on a recours à un nombre limité de feuillages, lierre, chêne, laurier, etc., et on applique les formes de ces plantes à des matières très différentes, bois, poterie, métal, peu importe. De tout temps on a procédé et toujours on procèdera ainsi; eh bien, comment voulez-vous qu'un fabricant trouve, dans l'interprétation des formes de la nature, le véritable caractère à donner à des ornements, s'il ne sait en même temps dessiner, modeler et tirer parti des procédés dont il dispose? Peut-il arriver à un résultat artistique en se contentant d'un dessin qui lui est donné par un dessinateur ou même par un sculpteur étranger au procédé? Non; car il est de toute évidence qu'il faut traiter différemment une même feuille si elle doit être interprétée en terre cuite, en bois ou en métal.

A côté de cette question, si grosse, de l'exécution intelligente, la société dont je parle se préoccupe, bien entendu, beaucoup de l'enseignement du dessin et de la composition. Assurément l'époque actuelle fait beaucoup pour répandre le dessin comme moyen de développer l'intelligence et de faciliter le langage des exécutants; mais cet effort ne suffit pas pour améliorer la situation des industries d'art, surtout en ce qui concerne l'ornementation. — Il ne suffit pas de dessiner plus ou moins correctement, il faut trouver un mode d'éducation qui amène les jeunes gens qui se destinent à l'industrie, à savoir composer, non pas en interprétant des arts du passé, dont les productions sont déjà des interprétations, mais à composer en s'adressant directement à la nature, sans l'étude de laquelle il n'est pas possible de créer un art original. Cette réforme, qui est encore à faire malgré quelques tentatives insuffisantes d'ailleurs, est utile non seulement pour l'industrie, mais aussi pour la décoration des édifices sur lesquels la sculpture d'ornement se déroule avec abondance, mais sans caractère spécial et sans originalité.

Je l'avoue à grand regret, messieurs, la société en question n'a pas réussi encore à constituer cet enseignement, et d'ailleurs, convenez-en, la chose est difficile, car, indépendamment des professeurs, sur la bonne volonté desquels elle pourrait peut-être compter, il faut un local, des ateliers, des collections, etc., ce qui ne s'improvise pas en un jour, ni avec de trop minces ressources. Néanmoins, elle n'a pas perdu courage et elle persévérera, je l'espère.

Quoi qu'il en soit, la pensée est juste en pratique, car il ne suffit pas de répéter sur tous les tons que nos arts périclitent; il faut, puisqu'on reconnaît le mal, y porter remède en cherchant à faire les réformes nécessaires.

La situation est-elle réellement conforme à l'exposé que j'ai eu l'honneur d'en faire devant vous? Je le crois fermement, et ce qui me fortifie dans cette manière de voir, c'est que je n'y suis pas isolé et que j'obéis à une profonde conviction qui date de loin.

Si donc nous ne nous trompons pas, les réformes à faire seraient les suivantes :

Rapprocher l'artiste de l'industriel par une éducation commune en divers points, et baser l'enseignemeut : 1° sur l'étude raisonnée des arts du passé sans exception, les étudier dans leurs principes et leur esprit comme dans leurs formes; 2° simultanément sur la connaissance des besoins et des ressources modernes; enseigner le dessin et le modelage, d'accord avec les procédés et par mode d'interprétation de la nature dans la flore et la faune.

Enfin attirer l'artiste militant dans l'industrie, indépendamment des hommes spéciaux qui lui sont indispensables à celle-ci.

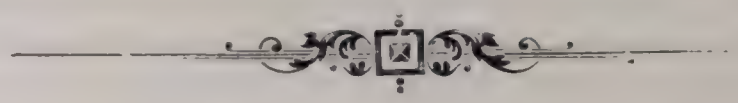
En admettant ces données comme bonnes, à qui incomberait la tâche? — Est-ce à l'État? Peut-on, au contraire, compter sur l'initiative privée? Je ne sais, et cependant il me semble qu'en matière d'art l'État devrait se borner à favoriser l'éclosion de toutes les idées et provoquer la liberté de l'enseignement; ce serait un service plus réel et d'une autre portée que la concession des expositions récemment faite aux artistes, qui voient aujourd'hui que l'art n'y gagnera pas grand'chose. Il n'y a plus à faire que cela. Il semble que si l'État faisait abandon de la direction de l'enseignement, il ne tarderait pas à se créer des centres divers, d'où sortirait une émulation qui devient nécessaire, et on pourrait espérer en la création, pour les arts industriels, d'une école analogue à l'école centrale des arts et manufactures qui a été fondée si à propos pour les besoins de la grande industrie.

En attendant, on peut attendre beaucoup du musée des arts décoratifs par lequel l'Union centrale pourra sans doute avoir une action; mais elle en aura une plus grande encore, si, limitant ses collections futures au nécessaire, elle consacre une bonne partie de ses ressources à la constitution d'un enseignement avec ateliers d'application.

En tout cas, le jour où, en France, on voudra faire sérieusement un pas en avant, on trouvera des aptitudes inouïes et un terrain déjà préparé par des efforts individuels qui ont besoin d'être concentrés. C'est d'ailleurs pour notre pays une question d'intérêt national, il faut que nous montrions le chemin et que nous arrivions à créer l'art moderne.

Est-ce une utopie? Personne ne le pense.

Est-ce un rêve? Pour le moment, c'est possible; mais il ne dépend que de nous de le réaliser et nous espérons bien que l'avenir s'en chargera, si on ne s'y prend pas trop tard.



L'ARCHITECTURE

CONTEMPORAINE

ET

LES INDUSTRIES D'ART

QUI S'Y RATTACHENT

CONFÉRENCE DE M. PAUL SÉDILLE

Mesdames et Messieurs,

Tout conférencier, si sûr qu'il soit de sa pensé, si maître qu'il puisse être de sa parole, n'oublie pas de réclamer tout d'abord l'indulgence du public qui veut bien lui prêter son attention.

Je n'ai pas l'honneur d'être conférencier, aussi ne manquerai-je pas à un si prudent usage. Je vous demanderai, mesdames et messieurs, toute votre indulgence, non seulement pour la forme, mais aussi pour le fond de mon discours. J'ai le désir de vous dire sincèrement ma pensée sur le sujet qui est à l'ordre du jour de cette conférence. Mais, si bien accueillie que puisse être la franchise, il est, dit-on, des vérités qui ne sont pas toujours bonnes à exprimer. C'est pour ces sortes de vérités, si toutefois, bien malgré moi, elles m'échappaient, que je sollicite à l'avance mon pardon.

Le conseil d'administration de l'Union centrale des Arts décoratifs a bien voulu donner une place à l'architecture dans la nouvelle exposition organisée dans ce palais par ses soins. Je vous parlerai donc d'architecture. C'est d'ailleurs un sujet qui m'est plus familier que tout autre et qui me permettra de vous dire ce que je pense de notre architecture contemporaine. En même temps, je vous entretiendrai quelque peu des industries d'art qui s'y rattachent, particulièrement de celles qui sont cette année l'intérêt et l'honneur de la 8e exposition de l'Union. Il y a entre l'architecture et ces industries des rapports étroits et je crois que toutes les préoccupations qui influencent aujourd'hui notre art doivent influencer ces industries. Je pense, en un mot, que leur esthétique doit être la même que la nôtre et que tout ce que nous dirons de l'architecture peut leur être appliqué avec fruit.

En ce qui concerne les choses de l'art, il est de mode aujourd'hui, ce qui veut dire, n'est-il pas vrai, de bon goût, de tout admirer dans le passé et de beaucoup critiquer dans le présent. On dit particulièrement grand mal de l'architecture contemporaine, tandis que tous les styles d'architecture passés sont, presque sans exception, appréciés et célébrés. Je crois qu'il y a d'un côté trop d'indulgence et de l'autre trop de sévérité.

De notre architecture contemporaine on dit tout d'abord qu'elle n'existe pas; puis, si on lui concède l'existence, on la veut considérer tout au moins sans conviction, sans caractère particulier, avant tout éclectique. Quand cependant une œuvre hardie et nouvelle éclate à tous les yeux, on lui reproche vivement ses audaces, on lui fait un crime d'avoir voulu briser le cercle étroit des traditions. Toutes les bonnes intentions sont méconnues, le public ne tient aucun compte des efforts faits; il demande du premier coup la perfection à l'œuvre nouvelle pour lui donner seulement le droit d'être classée à côté des œuvres les moins méritantes du passé. Mais si la majorité du public (bien entendu, je mets de côté les esprits délicats et réfléchis, et je ne parle ici que de cette partie du public qui, dans une conversation mondaine, juge trop souvent d'un mot une œuvre d'art à peine entrevue, ce qui cependant contribue pour beaucoup à former l'opinion du moment), si donc cette majorité réserve toutes ses sévérités pour les tentatives modernes, elle n'a pas assez de tendresses pour les œuvres des siècles passés. A vrai dire, tout cela peut s'expliquer : nos yeux sont habitués depuis longtemps à la vue des anciens monuments, nous ne voyons plus leurs défauts, ou si nous les voyons, on peut dire qu'il y a pour eux prescription. Ces défauts arrivent même à nous plaire, parce que nous les prenons souvent pour les caractéristiques de l'époque disparue. Le style d'un monument nous paraît d'autant plus pur qu'il se présente à la fois avec tous les défauts et toutes les qualités que comporte ce style; les défauts sont, en effet, quelquefois la garantie des qualités correspondantes. De plus, ces imperfections inévitables, je pourrais presque dire nécessaires, s'expliquent souvent par des questions d'origine, par l'insuffisance des moyens et des renseignements, par les obligations du temps, par certaines considérations dont nous tenons compte, parce que nous les avons étudiées historiquement, et qui nous rendent d'autant plus chères les qualités de l'œuvre. Ce que, à notre point de vue moderne, nous pourrions considérer comme des imperfections réelles n'est souvent aussi que l'expression des mœurs, des besoins et des goûts d'une génération disparue, et, à ce titre, reste encore tout au moins intéressant Nous ne procédons pas avec une même impartialité à l'examen des monuments du présent. Nous voulons que d'un seul élan notre architecture contemporaine atteigne à la perfection et nous oublions aisément que l'architecture du passé a mis quelquefois des siècles avant de réaliser son idéal et d'arriver à son apogée. Que de périodes d'efforts obscurs et pénibles, que de tâtonnements pour arriver à formuler un style! Il ne fallait pas moins quelquefois de plusieurs générations travaillant toutes dans un même

sens, avec la même foi, sans préoccupation des arts disparus, sans souci des conceptions lointaines, pour arriver de progrès en progrès, tous poursuivant le même labeur, à édifier ces admirables monuments qui résument toute une époque et dont la radieuse beauté illumine au loin les œuvres les plus modestes du même temps.

C'est à distance que nous jugeons maintenant le passé, nous l'embrassons d'un coup d'œil et les grandes divisions nous en apparaissent simples et franches. Nous faisons bon marché des périodes de transition et de tâtonnements, nous ne constatons que les résultats. Mais est-il bien certain que les contemporains aient vu aussi clair que nous autour d'eux?

L'architecture de Louis XII, bien qu'imprégnée déjà des parfums printaniers de la Renaissance, ne pouvait-elle sembler, à beaucoup, continuer les traditions du moyen âge? Ce que nous appelons le Louis XIII ne paraissait-il pas toujours du Henri IV, et nos arrière-grands-pères ont-ils bien distingué le passage du style Louis XIV au style Louis XV? Nous pourrions multiplier les exemples. Une période d'art se continue au travers de la période suivante; il y a toujours des attardés comme il y a toujours des précurseurs.

Eh bien, s'il y a au milieu de nous des attardés, des esprits qui, par conviction ou tempérament, se confinent dans un passé dont ils continuent les formes sans chercher à les renouveler, notre École française d'architecture moderne peut se faire gloire d'un grand nombre d'artistes éminents dont l'initiative hardie a depuis longtemps déterminé l'esthétique nouvelle de notre art, dont les œuvres, d'un caractère tout moderne, ont eu déjà une influence considérable en France comme à l'étranger.

Quel est donc le caractère moderne de ces œuvres? Pour le bien établir, il me faut rappeler en peu de mots les origines de notre art contemporain.

A la fin du siècle dernier, la société française, réagissant contre l'existence frivole et les mœurs légères des derniers temps, s'éprit d'un bel amour pour la vertu et prétendit, avec les philosophes d'alors, au culte de la nature et à la simplicité de la vie. Bientôt, sous la pression des nouvelles idées républicaines, la simplicité naturelle fut jugée insuffisante et une austérité toute voulue et factice transforma pour quelque temps les allures et les goûts de notre société française qui demandait à l'histoire romaine des exemples de civisme et de mâles vertus. A ce moment, rien n'était assez romain, les premiers temps de l'antique république étaient seuls dignes d'être imités. Les institutions, les mœurs, le costume, l'art, tout subit cette influence dominante. En particulier, l'architecture accentua ce mouvement en arrière vers des formes primitives. L'époque Louis XVI avait d'ailleurs préparé ce mouvement par un retour aux traditions classiques, sans pour cela renoncer aux grâces natives du génie national. Ainsi donc, pendant une courte période, il est vrai, on fit ou on crut faire du romain, imaginant une architecture lourde, trapue, écrasée, dont les anciennes barrières de Paris, bien qu'un peu antérieures, nous ont conservé le souvenir. Mais ces tentatives aussi exclusives qu'excessives ne pouvaient longtemps se renouveler. Nous voyons bientôt, sous l'impulsion de l'illustre Percier, notre architecture et nos industries d'art, tout en respectant les formes antiques, y marier les élégances de la Renaissance italienne désormais étudiées et appréciées.

C'est une période d'art intéressante, qu'on réhabilite avec justice aujourd'hui, et que le public prend d'autant plus en faveur qu'il s'en éloigne davantage; tant il est vrai, comme nous le disions en commençant, qu'à distance les défauts s'atténuent au profit des qualités, ou pour mieux dire, en faveur des unes on est plus indulgent pour les autres.

La Restauration continua en les alourdissant les créations de l'époque impériale; puis vint vers 1830 la période romantique qui allait remettre en honneur toutes nos gloires

oubliées en célébrant à la fois les merveilles de l'art ogival et les fantaisies de la Renaissance. Mais alors, on ne se préoccupait que des formes apparentes, elles seules captivaient les yeux; nos poètes et nos artistes n'allaient pas encore au delà de l'aspect pittoresque des monuments du passé. C'est d'ailleurs la loi naturelle : l'œil perçoit avant que l'esprit ait jugé la perception. Mais, à la suite des impressions reçues, la raison intervient et en recherche les causes. Elle ne subit pas sans contrôle les beautés apparentes et matérielles de l'œuvre, elle veut, pour lui continuer son admiration, que la beauté soit l'expression de la vérité.

Aussi, bientôt après ce mouvement de retour plus senti que réfléchi des poètes, des écrivains, des artistes, vers les œuvres du moyen âge et de la Renaissance, les architectes et les archéologues se livrèrent-ils avec ardeur à la recherche des principes. Je n'ai pas besoin, messieurs, de vous rappeler les noms de ces érudits chercheurs (en tête desquels il faut placer le grand nom de Viollet-le-Duc), qui les premiers ont restitué notre vieille architecture du moyen âge et en ont montré les lois. Leurs précieux écrits sont aujourd'hui entre toutes les mains, leurs travaux ont pour beaucoup contribué à remettre en honneur la sincérité de la construction qui est une des conditions fondamentales de notre art. Mais en même temps que notre art du moyen âge était ainsi rendu à l'admiration de tous, des études parallèles aussi approfondies, aussi savantes, nous faisaient connaître l'art antique non plus seulement dans ses formes, mais dans son esprit et dans ses origines. La Grèce, récemment ouverte à l'étude, nous dévoilait ses trésors jusqu'alors à peine entrevus. Les monuments de l'Attique, puis ceux de l'Asie Mineure successivement restitués, nous ont révélé cet art admirable dans lequel la beauté supérieure des formes est l'expression même de la logique et de la vérité. L'architecture romaine, plus encore étudiée dans sa conception première et dans son ossature que dans sa parure quelquefois superficielle, confirmait ces règles de convenance et de raison qui sont aujourd'hui notre appui le plus ferme. Ainsi donc, les admirables travaux de notre école de Rome sur les monuments antiques concordaient avec les travaux faits par nos architectes et nos archéologues sur l'art du moyen âge et allaient concourir à un but commun : l'enseignement de lois immuables régissant des manifestations différentes.

Toutefois, ces études parallèles sur l'antiquité et sur le moyen âge ne furent pas faites de part et d'autre sans une certaine rivalité d'efforts pour faire dominer, en même temps que les préceptes, les formes qui en étaient l'expression. Il y eut un moment deux partis en présence : les néo-Grecs et les néo-gothiques. Car, ainsi qu'il advient souvent en pareil cas, les adeptes et les élèves passionnés des maîtres novateurs s'assimilèrent plus vite les formes qu'ils ne furent pénétrés par les principes. Aussi fit-on du néo-grec comme on fit du néo-gothique, avec une entière bonne foi. On croyait ainsi faire du grec et du gothique, comme s'il était possible à notre époque, en plein XIXe siècle, de parler réellement, et utilement surtout, la langue morte des Ictinus et des Satyros ou celle des Pierre de Montereau et des Robert de Luzarches. Cette illusion, qui ne devait pas durer, nous donna en architecture comme en industrie, — car les industries d'art procèdent toujours du mouvement architectural, — des œuvres qui n'avaient de grec que le nom, et dont la raideur, la sécheresse voulues ont pu compromettre un instant l'essor de notre renaissance actuelle, en faisant détester par avance ce qui prétendait porter le nom de grec.

Mais bientôt, des maîtres tels que Duban, Duc, Labrouste, Vaudoyer, pour ne citer que les plus illustres parmi les disparus, déterminèrent par des œuvres d'un caractère tout nouveau les principes qui sont aujourd'hui la loi de notre architecture contemporaine.

Quels sont donc ces principes? Je vais m'efforcer de les résumer :

Des dispositions générales qui se préoccupent avant tout des besoins et qui ne sacrifient pas l'utile à de vaines considérations d'aspect;

Des aspects qui soient l'expression des dispositions générales, la manifestation vraie des besoins et qui par suite affirment la fonction spéciale de l'édifice et lui donnent une physionomie propre;

Une construction qui adopte ouvertement les procédés et les ressources fournis par la science et l'industrie modernes;

Une construction logique et sincère, qui tienne grand compte des matériaux à mettre en œuvre, qui les utilise en respectant leur nature et leurs propriétés, qui les emploie d'une façon franche, sans dissimulation, sans supercherie et pour ce qu'ils sont, et fasse ainsi servir ces matériaux, par juxtaposition et opposition, au décor même de l'œuvre;

Enfin, des formes qui révèlent la fonction des différents membres de la construction, des détails qui soient la conséquence de ces formes et une ornementation qui, renouvelée par l'observation de la nature, contribue à l'expresssion totale de l'édifice.

Ces principes, messieurs, que l'esthétique moderne a puisés aussi bien dans les ruines de l'antiquité que dans les œuvres des grandes époques d'art de tous les temps et de tous les pays, ces principes sont ceux de notre architecture contemporaine qui s'efforce journellement de les mettre en pratique.

Mais il ne suffit pas d'appliquer une doctrine pour faire œuvre d'art. Il ne suffit pas de réaliser l'utile pour avoir élevé un monument, et la construction apparente n'est pas de l'architecture, mais seulement de la construction. Aussi ces principes, — qui sont dans une mesure proportionnelle la loi des industries d'art, — ces principes ne peuvent être que le point d'appui, que le guide. Pour être féconds, ils doivent être vivifiés par une force supérieure à toutes les formules; cette force est celle qui émane du cerveau de l'artiste. C'est à sa pensée créatrice de rapprocher les principes et de les synthétiser dans une harmonie suprême qui soit l'expression de son idéal. *(Applaudissements.)*

Mais, me dira-t-on, où sont les œuvres du présent respectueuses de ces principes, qui les justifient, et qui représenteront un style particulier d'architecture au XIXe siècle? Tout au moins, si ces œuvres existent, elles disparaissent au milieu d'une production qui semble se soucier fort peu des préceptes et qui, par une imitation abondante des styles de tous les temps, paraît affirmer l'éclectisme du goût à notre époque!

Il faut, en effet, messieurs, s'expliquer sur cette qualification banale d'éclectique dont on gratifie trop légèrement notre architecture contemporaine.

Que veut dire le mot « éclectisme », sinon l'acceptation des enseignements du passé pour en composer avec choix une doctrine nouvelle? Eh bien, en effet, nous étudions aujourd'hui toutes les manifestations du passé, mais seulement pour y choisir les exemples qui peuvent le mieux confirmer notre doctrine moderne. Grâce aux moyens d'information multipliés, rien des choses d'autrefois ne peut et ne doit rester inconnu. Mais s'ensuit-il, parce que nous étudions l'art dans l'antiquité comme au moyen âge, en Orient comme dans les pays qui nous environnent, parce que nous recherchons les traditions byzantines comme nous nous plaisons aux raffinements du XVIIIe siècle, s'ensuit-il que ces recherches, que les impressions que nous en ressentons puissent stériliser l'imagination?

Mais cela serait condamner et l'étude et la science.

Non pas, messieurs; toutes ces recherches, tous ces exemples fortifient notre foi et nous encouragent à marcher en avant, car le passé nous montre que le mouvement est une condition de vie et que l'art immortel ne peut rester stationnaire.

Les principes éternels de logique et de vérité subsistent seuls au milieu des tranfor-

mations incessantes de l'art, et ces principes sont ceux-là seuls que nous recherchons et que nous proclamons. *(Applaudissements.)*

Aussi, malgré certaines différences plus apparentes que réelles, la grande majorité des monuments qui sont le décor de notre Paris moderne appartiennent tous à la même famille.

Pour mieux m'expliquer, il me suffira de grouper et de citer quelques-uns des monuments élevés à Paris depuis cinquante ans. Je les prends à Paris, parce que nous les connaissons tous et que la démonstration sera d'autant plus claire. Je pourrais de même aisément dresser une longue liste des monuments et des édifices de tout genre qui, dans nos départements, sont l'honneur de nos architectes. — Mais je dois limiter mon choix, sous peine d'abuser, mesdames et messieurs, des instants que vous voulez bien m'accorder.

Je groupe donc au hasard :

L'Ecole des beaux-arts par Duban ; — le palais de Justice par MM. Duc et Daumet et la Cour de cassation par Duc; — la Bibliothèque Sainte-Geneviève et la Bibliothèque Nationale par Henri Labrouste; — le Conservatoire des arts et métiers par Vaudoyer ; — les Halles centrales, le Timbre, l'église Saint-Augustin par V. Baltard; — les théâtres de la place du Châtelet par Davioud et le palais du Trocadéro par MM. Davioud et Bourdais; — l'église Saint-Vincent-de-Paul et l'intérieur de la gare du Nord par Hittorf; — le ministère de l'agriculture par Godebœuf; — l'Opéra par M. Ch. Garnier; — certaines parties du nouveau Louvre par Lefuel; — les églises de Montrouge et d'Auteuil par M. Vaudremer; — les parties nouvelles de l'Hôtel de Ville par M. Ballu; — l'Hôtel-Dieu par M. Diet; — — l'École de médecine par M. Ginain; — le Muséum par M. André ; — le Tribunal de commerce par M. Bailly; — des mairies par Davioud, Godebœuf, Hénard, Bailly, Rolland, Levicomte; — le collège Chaptal par M. Train, etc.

A la suite de ces monuments dont quelques-uns méritent assurément l'admiration, nous pourrions encore placer bien des œuvres d'un caractère également accusé et dignes de tout notre intérêt : théâtres, marchés, gares de chemins de fer, hôtels pour voyageurs, grands établissements de crédit, de commerce ou d'industrie, asiles de la charité publique ou privée; voire même des maisons de répression et des prisons, et surtout des collèges et de nombreuses écoles de tout genre d'un caractère spécial et absolument moderne. Et encore, dans cette longue énumération bien écourtée des travaux qui marqueront notre temps, je ne comprends pas les monuments d'ordre symbolique, commémoratif, funéraire ou purement décoratif, qui ne procèdent pas de l'utile. Cependant ces monuments, à part de rares exceptions, font bien partie, par les formes et par le style, de notre architecture militante.

Toutes ces œuvres si diverses, messieurs, aspirent au beau en satisfaisant d'abord aux conditions de l'utile, aux lois du vrai. Fidèles aux programmes imposés, respectueuses de la construction, elles revêtent des formes qui procèdent de la grande tradition classique grecque et romaine, tradition influencée, il est vrai, par les styles postérieurs qui s'y rattachent; formes en tout cas transformées par le génie particulier de nos artistes et harmonisées avec l'œuvre dont elles sont la parure expressive.

Il est vrai que l'ensemble de ces œuvres ne semble pas constituer tout d'abord cette unité d'aspect qui caractérise l'architecture des derniers siècles. Mais il faut le remarquer, à partir de Louis XIV, tous les édifices, si divers qu'ils soient, revêtent à peu près le même décor. La similitude absolue et permanente des aspects, malgré la diversité des programmes, accuse certainement le peu de souci qu'on avait alors d'affirmer la fonction vraie de l'édifice quel qu'il fût.

Or notre esthétique moderne, appuyée, nous le répétons, sur l'étude des monuments de tous les temps, recherche le beau dans la vérité.

Que peut être une belle façade, si elle ne répond à rien d'utile, si ses dispositions, comme jours et comme pleins, ne correspondent pas à des besoins, si ses formes sont mensongères et n'accusent pas la fonction de l'édifice? Cette façade pourra être assurément un beau décor, mais elle ne sera pas une œuvre complète d'architecture. Ce sera la séduction momentanée de l'œil, ce ne sera pas la satisfaction constante d'un sens supérieur : de la Raison.

C'est pourquoi, Messieurs, nos monuments, nos édifices, nos habitations modernes peuvent tout d'abord ne pas paraître constituer un ensemble, parce que, en vertu même de principes communs, ils montrent des aspects différents.

En parlant de notre architecture moderne, je suis forcé de mettre hors rang des œuvres cependant considérables : je veux parler des édifices religieux et des travaux des monuments historiques. On comprend qu'une religion immuable soit désireuse, pour abriter ses dogmes, d'édifier des monuments qui évoquent le souvenir des grandes époques de ferveur et de foi. Nos architectes, devenus archéologues, ont fait des merveilles en renouvelant l'art du moyen âge, en restaurant nos édifices religieux, comme aussi en relevant de leurs ruines les vieilles demeures féodales et tous ces édifices civils qui sont les reliques précieuses de notre France d'autrefois. Mais, malgré toute l'érudition dépensée, toute la conscience mise dans ces travaux, je ne crois pas qu'on puisse prétendre avoir restitué absolument l'art de ces siècles disparus. Ces travaux archéologiques, si parfaits qu'ils soient, porteront toujours la marque du XIXe siècle bien plus encore que celle des siècles qui ont fourni les modèles ; car, vous le savez, Messieurs, l'artiste ne peut se soustraire aux influences de son temps et de son milieu.

Et, en effet, pouvons-nous véritablement considérer comme des œuvres d'un autre temps certaines églises, certains monuments récemment élevés, parce que, dans leur ensemble et par une recherche archéologique du détail, ils nous rappellent les œuvres de la Renaissance ou celles du moyen âge? Je prends pour exemple l'église de la Trinité, cette création charmante de notre honoré confrère M. Ballu. Est-ce bien là une église du XVIe siècle? Non pas, Messieurs, et malgré le programme qui lui a été imposé, le maître éminent qui l'a élevée s'en défendrait certainement lui-même. Si la conception générale rappelle les monuments de la Renaissance, c'est encore une œuvre véritablement moderne par maints côtés qui accusent la haute personnalité de l'artiste auquel Paris doit tant d'édifices remarquables.

Bien entendu, je ne mets pas à l'actif de notre architecture moderne la masse banale des travaux de toutes sortes dont l'utile est la seule préoccupation — et les produits hâtifs de la spéculation, bâtisses plus encore que constructions. Dans cent ans d'ici, il ne restera rien ou presque rien de cette masse ruinée avant l'âge et sans cesse bouleversée par des intérêts renaissants. Mais je n'oublie pas notre architecture privée, si intéressante en ses hardiesses, si louable par l'appui qu'elle donne aux industries et aux produits nouveaux, si méritante par ses œuvres, qui seront la caractéristique sincère de notre société. L'utile est surtout le point de départ de l'architecture privée; le beau peut encore être son but, mais le vrai doit être son moyen. Il n'y a pas d'effort qui ne doive y aspirer et l'œuvre la plus modeste peut encore prétendre à cette sorte de beauté qui est le rayonnement du vrai. *(Applaudissements.)*

Cependant ici, Messieurs, j'ai un gros chagrin à exprimer et à vous confier. Je suis vraiment attristé de voir combien nos arts et nos industries sont peu encouragés par cette partie du public qui se pique le plus aujourd'hui de connaissances artistiques et de goût.

Le sujet est délicat, je le sais, mais il y a des vérités qu'il faut oser dire alors surtout

mations incessantes de l'art, et ces principes sont ceux-là seuls que nous recherchons et que nous proclamons. *(Applaudissements.)*

Aussi, malgré certaines différences plus apparentes que réelles, la grande majorité des monuments qui sont le décor de notre Paris moderne appartiennent tous à la même famille.

Pour mieux m'expliquer, il me suffira de grouper et de citer quelques-uns des monuments élevés à Paris depuis cinquante ans. Je les prends à Paris, parce que nous les connaissons tous et que la démonstration sera d'autant plus claire. Je pourrais de même aisément dresser une longue liste des monuments et des édifices de tout genre qui, dans nos départements, sont l'honneur de nos architectes. — Mais je dois limiter mon choix, sous peine d'abuser, mesdames et messieurs, des instants que vous voulez bien m'accorder.

Je groupe donc au hasard :

L'Ecole des beaux-arts par Duban ; — le palais de Justice par MM. Duc et Daumet et la Cour de cassation par Duc; — la Bibliothèque Sainte-Geneviève et la Bibliothèque Nationale par Henri Labrouste; — le Conservatoire des arts et métiers par Vaudoyer ; — les Halles centrales, le Timbre, l'église Saint-Augustin par V. Baltard ; — les théâtres de la place du Châtelet par Davioud et le palais du Trocadéro par MM. Davioud et Bourdais ; — l'église Saint-Vincent-de-Paul et l'intérieur de la gare du Nord par Hittorf ; — le ministère de l'agriculture par Godebœuf; — l'Opéra par M. Ch. Garnier; — certaines parties du nouveau Louvre par Lefuel; — les églises de Montrouge et d'Auteuil par M. Vaudremer; — les parties nouvelles de l'Hôtel de Ville par M. Ballu; — l'Hôtel-Dieu par M. Diet; — — l'École de médecine par M. Ginain; — le Muséum par M. André ; — le Tribunal de commerce par M. Bailly; — des mairies par Davioud, Godebœuf, Hénard, Bailly, Rolland, Levicomte; — le collège Chaptal par M. Train, etc.

A la suite de ces monuments dont quelques-uns méritent assurément l'admiration, nous pourrions encore placer bien des œuvres d'un caractère également accusé et dignes de tout notre intérêt : théâtres, marchés, gares de chemins de fer, hôtels pour voyageurs, grands établissements de crédit, de commerce ou d'industrie, asiles de la charité publique ou privée; voire même des maisons de répression et des prisons, et surtout des collèges et de nombreuses écoles de tout genre d'un caractère spécial et absolument moderne. Et encore, dans cette longue énumération bien écourtée des travaux qui marqueront notre temps, je ne comprends pas les monuments d'ordre symbolique, commémoratif, funéraire ou purement décoratif, qui ne procèdent pas de l'utile. Cependant ces monuments, à part de rares exceptions, font bien partie, par les formes et par le style, de notre architecture militante.

Toutes ces œuvres si diverses, messieurs, aspirent au beau en satisfaisant d'abord aux conditions de l'utile, aux lois du vrai. Fidèles aux programmes imposés, respectueuses de la construction, elles revêtent des formes qui procèdent de la grande tradition classique grecque et romaine, tradition influencée, il est vrai, par les styles postérieurs qui s'y rattachent; formes en tout cas transformées par le génie particulier de nos artistes et harmonisées avec l'œuvre dont elles sont la parure expressive.

Il est vrai que l'ensemble de ces œuvres ne semble pas constituer tout d'abord cette unité d'aspect qui caractérise l'architecture des derniers siècles. Mais il faut le remarquer, à partir de Louis XIV, tous les édifices, si divers qu'ils soient, revêtent à peu près le même décor. La similitude absolue et permanente des aspects, malgré la diversité des programmes, accuse certainement le peu de souci qu'on avait alors d'affirmer la fonction vraie de l'édifice quel qu'il fût.

Or notre esthétique moderne, appuyée, nous le répétons, sur l'étude des monuments de tous les temps, recherche le beau dans la vérité.

Que peut être une belle façade, si elle ne répond à rien d'utile, si ses dispositions, comme jours et comme pleins, ne correspondent pas à des besoins, si ses formes sont mensongères et n'accusent pas la fonction de l'édifice? Cette façade pourra être assurément un beau décor, mais elle ne sera pas une œuvre complète d'architecture. Ce sera la séduction momentanée de l'œil, ce ne sera pas la satisfaction constante d'un sens supérieur : de la Raison.

C'est pourquoi, Messieurs, nos monuments, nos édifices, nos habitations modernes peuvent tout d'abord ne pas paraître constituer un ensemble, parce que, en vertu même de principes communs, ils montrent des aspects différents.

En parlant de notre architecture moderne, je suis forcé de mettre hors rang des œuvres cependant considérables : je veux parler des édifices religieux et des travaux des monuments historiques. On comprend qu'une religion immuable soit désireuse, pour abriter ses dogmes, d'édifier des monuments qui évoquent le souvenir des grandes époques de ferveur et de foi. Nos architectes, devenus archéologues, ont fait des merveilles en renouvelant l'art du moyen âge, en restaurant nos édifices religieux, comme aussi en relevant de leurs ruines les vieilles demeures féodales et tous ces édifices civils qui sont les reliques précieuses de notre France d'autrefois. Mais, malgré toute l'érudition dépensée, toute la conscience mise dans ces travaux, je ne crois pas qu'on puisse prétendre avoir restitué absolument l'art de ces siècles disparus. Ces travaux archéologiques, si parfaits qu'ils soient, porteront toujours la marque du XIXe siècle bien plus encore que celle des siècles qui ont fourni les modèles ; car, vous le savez, Messieurs, l'artiste ne peut se soustraire aux influences de son temps et de son milieu.

Et, en effet, pouvons-nous véritablement considérer comme des œuvres d'un autre temps certaines églises, certains monuments récemment élevés, parce que, dans leur ensemble et par une recherche archéologique du détail, ils nous rappellent les œuvres de la Renaissance ou celles du moyen âge? Je prends pour exemple l'église de la Trinité, cette création charmante de notre honoré confrère M. Ballu. Est-ce bien là une église du XVIe siècle? Non pas, Messieurs, et malgré le programme qui lui a été imposé, le maître éminent qui l'a élevée s'en défendrait certainement lui-même. Si la conception générale rappelle les monuments de la Renaissance, c'est encore une œuvre véritablement moderne par maints côtés qui accusent la haute personnalité de l'artiste auquel Paris doit tant d'édifices remarquables.

Bien entendu, je ne mets pas à l'actif de notre architecture moderne la masse banale des travaux de toutes sortes dont l'utile est la seule préoccupation — et les produits hâtifs de la spéculation, bâtisses plus encore que constructions. Dans cent ans d'ici, il ne restera rien ou presque rien de cette masse ruinée avant l'âge et sans cesse bouleversée par des intérêts renaissants. Mais je n'oublie pas notre architecture privée, si intéressante en ses hardiesses, si louable par l'appui qu'elle donne aux industries et aux produits nouveaux, si méritante par ses œuvres, qui seront la caractéristique sincère de notre société. L'utile est surtout le point de départ de l'architecture privée; le beau peut encore être son but, mais le vrai doit être son moyen. Il n'y a pas d'effort qui ne doive y aspirer et l'œuvre la plus modeste peut encore prétendre à cette sorte de beauté qui est le rayonnement du vrai. *(Applaudissements.)*

Cependant ici, Messieurs, j'ai un gros chagrin à exprimer et à vous confier. Je suis vraiment attristé de voir combien nos arts et nos industries sont peu encouragés par cette partie du public qui se pique le plus aujourd'hui de connaissances artistiques et de goût.

Le sujet est délicat, je le sais, mais il y a des vérités qu'il faut oser dire alors surtout

que tout le monde les pense, et j'espère, Messieurs, que vous encouragerez mon dévouement.

Le respect et l'amour des choses d'autrefois ont pris en cette seconde moitié du siècle une place considérable dans les préoccupations des artistes et des amateurs. Il faut d'abord rendre un entier hommage à ces patients, à ces délicats, à ces amoureux sincères qui, sans souci de la mode courante, et souvent au prix de sacrifices réels, ont su depuis longtemps rechercher les restes du passé, les sauver de l'oubli et de la ruine, et les ont proposés à l'étude de tous dans ces admirables collections dont ils ont à diverses reprises enrichi nos musées. Il faut conserver avec reconnaissance les noms de ces hommes supérieurs à leur milieu, de ces généreux donateurs qui ont contribué pour beaucoup à remettre en honneur nos arts disparus et ont ainsi servi la cause de l'enseignement. A la suite de ces chercheurs de la première heure, il faut placer et remercier nos érudits collectionneurs actuels toujours empressés à mettre leurs richesses au service de l'étude ou de la charité et dont nous admirons dans ce palais les précieux envois. Les merveilles qu'ils exposent sont la joie des yeux et le profit de l'intelligence. Mais les plus belles choses comme les meilleures ont leur mauvais côté. Le public s'est si bien émerveillé depuis un certain nombre d'années devant ces collections d'antiquités, il a vu payer des prix tellement exorbitants certains débris assurément de valeur, que, ne distinguant pas clairement entre la valeur artistique, historique ou convenue des objets, il admire tout indistinctement, sans réserve. C'est là le danger de nos expositions rétrospectives, dont le choix n'est pas assez châtié, nous le disons en passant, et qui admettent trop souvent des œuvres qu'on ne pourrait jamais proposer comme modèles et qui sont tout au plus des documents.

Aussi le public n'a plus de foi qu'en ce qui est vieux; pour lui :

Rien n'est beau que le vieux, le vieux seul est aimable.

Pour confirmer le public en cette croyance, l'intérêt lui vient en aide; car il a vu le produit de certaines ventes fameuses payer au décuple ou même au centuple tels objets acquis à quelques années de là pour un prix souvent insignifiant. Si bien qu'aujourd'hui chacun s'imagine pouvoir satisfaire à la mode et à ses préférences en faisant à la fois un bon placement. C'est pourquoi, après les trésors du passé, désormais bien casés et à peu près introuvables, après les pièces de deuxième et de troisième choix qui ne changent de collection qu'à des prix peu accessibles au plus grand nombre, nous voyons les vieux débris les plus ruinés, les plus falsifiés, les plus suspects, recherchés avec ardeur par la mode, cela au grand détriment de nos industries modernes. *(Applaudissements.)*

Le goût public est si bien faussé par cette admiration convenue et banale du passé que les efforts de nos industriels sont méconnus et leurs produits trop souvent méprisés. L'acheteur garde toutes ses ressources disponibles pour l'acquisition coûteuse de vieilleries sans intérêt et sans art; il paye quelquefois d'une fortune un objet seulement curieux et délaisse telles œuvres d'art exquises modernes, consacrées dans maintes expositions par l'admiration des artistes et des hommes compétents, et qui, à leur tour, dans quelque cent ans, seront la gloire des collections futures. *(Applaudissements.)*

Pour recevoir tous ces produits encombrants et hétérogènes, vrais ou faux, arrachés à tous les pays, on veut un cadre approprié. De là ces castels pseudo moyen âge, ces demeures qui empruntent à la Renaissance allemande ses silhouettes les plus fantastiques, ces hôtels qui se parent comme au temps du roi Soleil, et les petites fantaisies rococo, et les imitations plus modestes de l'époque Louis XVI, sans compter les types spéciaux importés de l'étranger et les reproductions les plus exotiques des pays lointains.

Pour satisfaire à cette folie d'imitation, à ce besoin factice de vivre dans le passé,

qui est plus encore la manifestation de certains petits côtés de la vanité que celle d'un goût déterminé, nos industriels les plus convaincus, les plus dévoués aux progrès de leur art, mais qui ont avant tout besoin de vivre et qui désespèrent de placer des produits de caractère nouveau, nos industriels sacrifient à la mode et rééditent à son intention toutes les œuvres du passé. On reproduit alors des formes, sans choix, sans en rechercher la raison d'être, car le client se contente souvent des apparences. C'est pourquoi, à côté de copies et de reproductions quelquefois parfaites et qui ont au moins l'avantage de conserver pour l'avenir le souvenir de modèles originaux qui peuvent disparaître, nous voyons tant de mauvaises falsifications des anciens types qui visent à remplacer le « vieux » vrai, devenu introuvable. Nos artisans en arrivent à une déplorable habileté d'imitation, recherchent tous les procédés d'une supercherie malsaine, tandis que tous leurs efforts devraient tendre vers l'invention, qui a été et doit rester une des qualités maîtresses de notre race. En notre pays, où la main-d'œuvre est devenue excessive, nous devons lutter avec la concurrence étrangère non pas tant par l'exécution que par la conception première des produits. Là doivent être notre force et notre supériorité invincibles. *(Applaudissements.)*

Cet état de choses est lamentable, il est vrai, mais sera, je l'espère, de courte durée. Souvent mode varie, les excès même de cette folie rétrospective, qui de l'hôtel est descendue jusqu'à la boutique et au cabaret, sont une certitude de réaction que nous voulons croire prochaine.

Mais, en attendant, nos industries souffrent, et les qualités naturelles de nos décorateurs s'atrophient, car elles ne trouvent pas de champ pour s'exercer. Dans les demeures somptueuses, ce n'est pas seulement le mobilier d'autrefois qui prend la place de nos industries; les boiseries, les marbres, les sculptures, les peintures arrachés aux vieilles demeures s'implantent dans la construction nouvelle, déformée quelquefois pour ménager la place nécessaire à ces débris d'un ordre souvent très inférieur.

Cependant, malgré l'aspect extérieur, malgré le décor intérieur, ces demeures luxueuses ont un caractère pécial de modernité par les dispositions générales, par l'aménagement, par le confort, et garderont le souvenir d'une classe particulière de la société à notre époque. Mais ces habitations, qui semblent vouloir faire bande à part en renouvelant de préférence l'art du XVIIIe siècle, ces habitations ne sauraient prévaloir sur la masse des constructions privées qui affirment bien franchement nos principes nouveaux. — Ces constructions sont partout, à Paris comme en province, et si leur masse caractérisée ne nous frappe pas, c'est que, comme l'a bien dit Montaigne : « L'accoustumance hébète les sens », et nous sommes trop habitués à voir ces constructions pour les regarder. Il me suffirait de vous rappeler les noms de Lesueur, Duban, Labrouste, Grisart, Paul Lelong, Sibert, Manguin et ceux de MM. Rolland, Lesoufaché, Daumet, Bouwens, Hénard, Salleron, Normand et ceux de bien d'autres, pour vous indiquer les œuvres les plus excellentes de notre architecture privée et les plus caractéristiques du temps présent.

Mais je ne puis ici citer toute la phalange de ces artistes dévoués à leur art qui, par la science de la construction, la convenance des distributions, l'élégance et la pureté du décor, ont certainement fait de notre architecture privée une des expressions les plus intéressantes de notre civilisation contemporaine.

Ainsi notre art se manifeste bien nouveau par des productions abondantes. Son caractère rationnel, qui s'accorde avec la prédominance des systèmes rationalistes à notre époque, ses formes générales, inspirées par les traditions antiques et par l'étude des époques d'art qui s'y rattachent, lui donnent dès à présent, et malgré les incertitudes d'une période de transition, une physionomie particulière qui s'accentuera fortement a distance.

Ce qui complétera plus tard cette physionomie, c'est la polychromie remise en honneur et qui va devenir désormais l'auxiliaire inséparable de nos travaux.

Permettez-moi, Messieurs, sans abuser de votre patience, de dire quelques mots sur un sujet qui m'est cher et qui d'ailleurs se lie étroitement au programme de cette conférence.

Après avoir été le complément naturel de l'architecture dans l'antiquité, comme au moyen âge et à la Renaissance; après avoir illuminé les monuments de l'art oriental comme après avoir réchauffé de ses rayons les habitations des peuples septentrionaux, la couleur semblait depuis deux siècles avoir disparu pour jamais de notre architecture.

Je ne reviendrai pas sur les causes de cette disparition momentanée, mais je constaterai ici, avec joie, cette renaissance de la couleur que nous devons aussi bien à l'examen approfondi des monuments antiques qu'aux travaux sur le moyen âge, et surtout à l'étude toute récente de l'art oriental dans sa généralité. Ainsi donc, l'éclectisme de nos recherches a provoqué cette résurrection de la couleur qui fait en ce moment chez nous ses premiers pas. Mais, en vertu des principes tout à l'heure exprimés, notre polychromie moderne ne sera plus seulement une coloration fugitive, un décor factice. Nous voulons qu'elle soit vraie, c'est-à-dire la résultante de matériaux eux-mêmes colorés, des pierres, des marbres des terres cuites, des métaux mis en œuvre, et que son éclat soit le rayonnement d'émaux indestructibles qui s'éterniseront avec l'œuvre dont ils seront la parure. Il y a quinze ans à peine, notre illustre confrère M. Ch. Garnier utilisait pour la première fois la mosaïque au nouvel Opéra.

Je ne résiste pas, Mesdames et Messieurs, au plaisir de vous lire quelques lignes éloquentes de mon illustre confrère en faveur de la polychromie monumentale. Je les prends dans le livre que M. Charles Garnier a intitulé *A travers les arts.* Vous y verrez comment l'architecte du nouvel Opéra comprenait la coloration dès cette époque — en 1869 — et ce qu'il rêvait pour le Paris futur. Je lis :

« Je m'imagine les tons chauds et harmonieux qui frémiront sous le regard charmé· « On aura renoncé alors à ces grandes voies rectilignes, belles sans doute, mais froides et « guindées comme l'étiquette d'une noble douairière. L'inflexible voirie aura sa période « de réaction, et, sans nuire à personne, le voisin pourra construire sa maison sans se « raccorder avec celle du voisin; les fonds des corniches reluiront de couleurs éternelles, « les trumeaux seront enrichis de panneaux scintillants, et les frises dorées courront le « long des édifices; les monuments seront revêtus de marbre et et d'émaux, et les mo- « saïques feront aimer à tous et le mouvement et la couleur. Ce ne sera plus le luxe faux « et mesquin; ce sera l'opulence, ce sera la sincérité. Les yeux, familiarisés avec toutes ces « merveilles de nuances et d'éclat, auront exigé que nos costumes se modifient et se « colorent à leur tour, et la ville entière aura comme un reflet harmonieux de soie et d'or... « Mais, hélas! je jette les regards autour de moi : je vois le ciel gris et sombre, je vois « des maisons remises à neuf, je vois des ombres toutes noires qui s'agitent dans les bou- « levards interminables. Je vois enfin Paris tel qu'il est ! et de mon rêve d'artiste je « retombe dans la réalité bourgeoise. »

Eh bien, Messieurs, notre confrère Charles Garnier a eu tort de désespérer. Son rêve se réalise, en partie du moins. Car si nous portons toujours les mêmes vêtements tristes et noirs, la Parisienne commence à relever ses costumes des notes les plus vives et les plus hardies, — avec une intuition de coloriste que nous devons lui envier, — tandis que de tous côtés nos constructions nouvelles s'égayent de terres cuites, de terres émaillées et de mosaïques.

Depuis le nouvel Opéra, bien des tentatives ont été faites non sans succès; elles se généralisent et font pressentir tout le parti que nous devons tirer des beaux matériaux colorés que l'industrie met à notre disposition. Nos céramistes, les premiers, nous sont venus en aide avec des produits dont quelques-uns ne nous laissent plus rien à envier au passé. Mais si les céramistes deviennent maîtres de leurs procédés, si nos savants chimistes dotent l'industrie de terres et d'émaux capables de rivaliser avec ceux de l'extrême Orient, il ne suffit pas d'avoir de belles terres et de beaux émaux pour faire œuvre d'art. Les émaux sont comme les principes dont nous parlions au début de cet entretien, il faut encore les appliquer. Là est la difficulté. J'ai entendu dernièrement, ici même, beaucoup discuter sur les mérites relatifs des émaux stannifères et ceux des émaux translucides, boraciques ou autres.

C'est là, à mon sens, un des petits côtés de cette grande question de la polychromie monumentale. Tous ces émaux, quels qu'ils soient, ont fait leurs preuves dans des contrées bien différentes, à des époques bien diverses et ont contribué, suivant leurs qualités respectives, à la parure de monuments qui restent pour nous un objet d'étude et d'admiration. Mais quand nous admirons ces monuments, notre préoccupation première est-elle de savoir si les émaux sont stannifères, boraciques ou alcalins? Nous subissons une première impression qui avant tout est la résultante d'une bonne distribution des surfaces colorées par rapport aux masses de la construction, et d'une harmonie complète des différentes colorations entre elles et des ornements dessinés avec les colorations. C'est le mérite artistique qui nous touche d'abord et l'appréciation scientifique des matériaux ne vient qu'ensuite.

Ainsi donc, je crois tous les émaux propres à un beau décor; le tout, c'est de les employer avec art, c'est-à-dire selon leurs qualités propres et selon la destination, en étudiant avant tout le dessin et la forme en raison des colorations et en cherchant à quelles conditions d'harmonie générale doivent correspondre ces colorations. Qu'est-ce qu'un beau dessin sous de mauvaises colorations? Que sont de beaux émaux appliqués sur un mauvais dessin? L'artiste ne peut se laisser surprendre par les séductions de la matière quand la matière ne fait qu'accentuer une conception mauvaise, un dessin incorrect, une coloration fausse. Dans ces conditions, plus la matière est belle, plus l'œuvre semble détestable. On pardonne la pauvreté du dessin, l'imperfection du décor à une fabrication médiocre; on doit être exigeant quand il s'agit de la parure, ou de la mise en œuvre d'une belle matière.

Aussi, tout en poursuivant les travaux du laboratoire, nos céramistes doivent-ils avant tout perfectionner les études artistiques. Ils doivent particulièrement se défier de l'abondance même des émaux dont ils disposent. On vise souvent trop à l'éclat. L'éclat n'est pas l'harmonie et n'est même pas toujours la lumière, de même en musique le bruit n'est pas la sonorité. Nous devons nous défendre de ces excès qui pourraient aussi détourner le public, depuis longtemps déshabitué de la couleur, de nos essais de polychromie. De plus, on est enclin à la multiplicité des colorations, quand cependant toutes les traditions polychromes nous enseignent qu'avec deux tons et du noir et du blanc, on obtient les effets décoratifs les plus intenses. Je ne reviendrai pas, Messieurs, sur ces théories que j'ai, maintes fois, développées ailleurs. Je dirai seulement que nos maîtres de tous les pays ont réalisé des merveilles de coloration avec une palette très limitée. Mais quelle entente des harmonies et des oppositions! et surtout quelle sobriété! Nous nous laissons volontiers éblouir dans l'atelier par la richesse et la multiplicité des émaux obtenus. Ces émaux ne sont que le moyen, l'art est le but.

Il en est ainsi de toutes nos industries : elles réalisent des prodiges d'exécution; elles

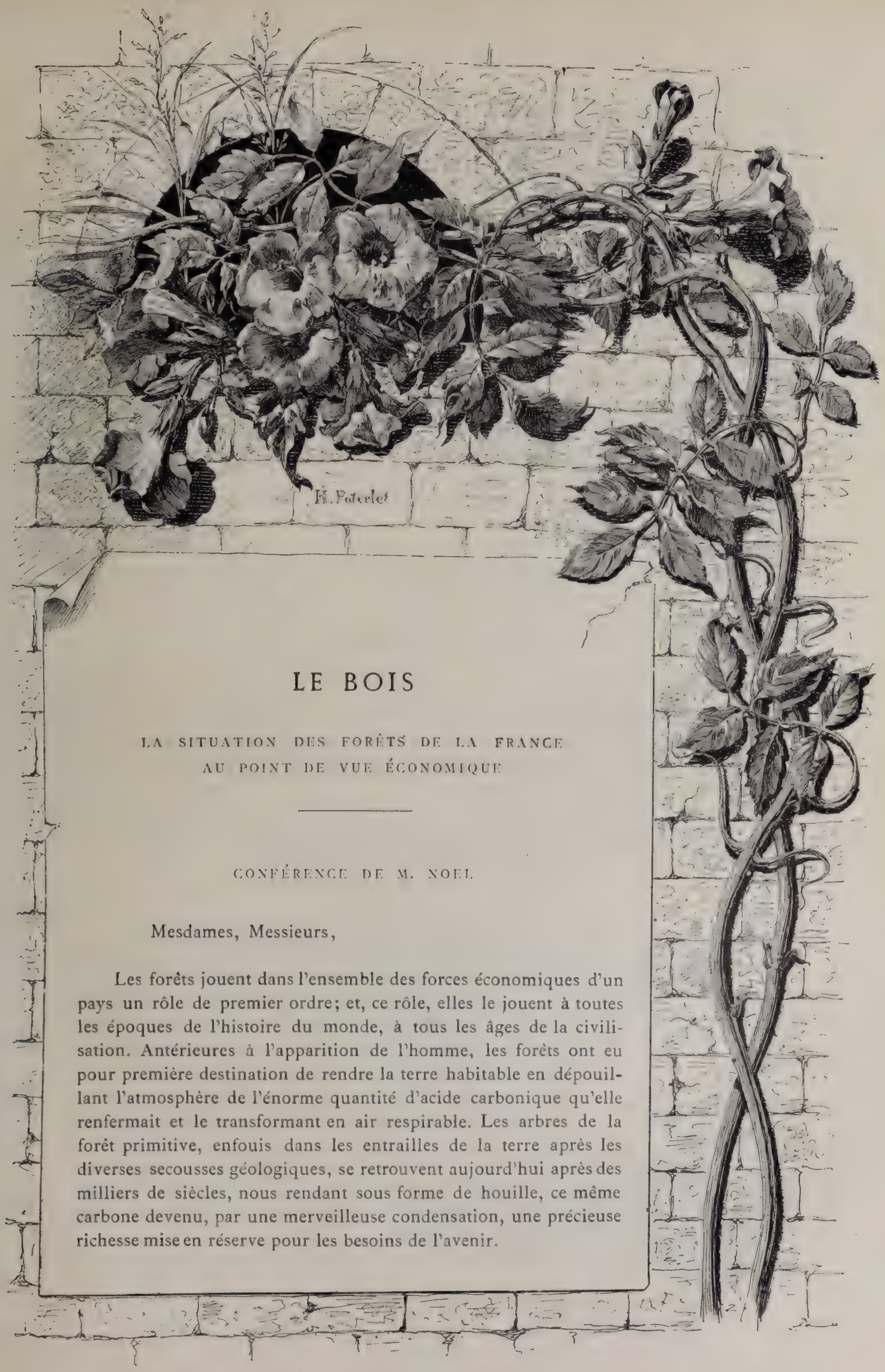
se dépensent en productions qui témoignent d'une imagination fertile en ressources nouvelles; mais le plus souvent tous ces produits accusent une grande insuffisance d'études premières et l'oubli ou l'ignorance des principes qui doivent guider les industries d'art.

Le beau, le vrai, l'utile sont les principes de l'architecture. Renversons cette proposition et nous dirons que l'utile, le vrai, le beau doivent être les éléments constitutifs inséparables des industries d'art. L'utile et le vrai sont la base de la pensée créatrice en même temps qu'ils sont une source toujours variée, toujours nouvelle d'inspiration.

L'utile, on le cherche certainement et on y satisfait, mais on atteint difficilement au beau parce qu'on ne suit pas les voies de la vérité. On ne recherche pas l'expression sincère des choses, les formes ne sont pas justifiées par le but proposé; bien plus, on dérobe la fonction sous des apparences mensongères. Puis on falsifie tous les matériaux employés. Les simili-bois, les simili-marbres, les simili-pierres, les simili-vitraux, les simili-émaux, les simili-métaux, etc. (puisqu'il faut appeler les choses par le nom qu'elles se donnent), les simili abondent dans ce palais même qui devrait être le temple du vrai. On me dira qu'il faut respecter la fantaisie, qu'il y a des mensonges permis. Je ne l'admets pas; quand il s'agit d'une œuvre comme celle que l'Union poursuit, quand il convient de soutenir et de diriger nos industries, quand on s'efforce de guider nos jeunes générations d'artistes, nous ne devons pas autoriser le mensonge quel qu'il soit; car où serait la limite?

J'entends d'ailleurs, ne vous y trompez pas, Messieurs, parler seulement ici de tous ces matériaux falsifiés qui simulent économiquement la richesse et qui tentent le gros public par une apparence artistique. Quelques-uns croient que c'est un moyen de vulgariser l'art. Il faut protester énergiquement contre une si funeste opinion, car ce serait enseigner au public que l'Union convie à ses expositions et dont il a charge que l'art est dans l'apparence et que le beau est indépendant du vrai. Nous ne pouvons nous faire les propagateurs et les complices d'une telle doctrine.

La nature doit être respectée et honorée dans la matière qu'elle met si libéralement à notre portée. La nature est inépuisable dans sa création et dans ses enseignements. Que sert-il de falsifier ses produits quand nous les avons tous à notre disposition dans leur innombrable variété? Nous devons faire plus de cas de matériaux modestes employés franchement et avec goût que de matériaux factices et prétentieux qui ne peuvent qu'encourager un luxe de mauvais aloi. Mais, si nous ne voulons pas la vulgarisation par des moyens mensongers, qui sont l'empoisonnement du goût public, nous dirons : Oui, nous voulons avec vous tous la vulgarisation de l'art, nous voulons que ses principes consolateurs et vivifiants pénètrent les masses, nous voulons pour tous la jouissance infinie des œuvres du goût, mais nous voulons avant tout vulgariser la vérité, qui est l'unique fondement du beau. *(Applaudissements prolongés)*



LE BOIS

LA SITUATION DES FORÊTS DE LA FRANCE AU POINT DE VUE ÉCONOMIQUE

CONFÉRENCE DE M. NOEL

Mesdames, Messieurs,

Les forêts jouent dans l'ensemble des forces économiques d'un pays un rôle de premier ordre; et, ce rôle, elles le jouent à toutes les époques de l'histoire du monde, à tous les âges de la civilisation. Antérieures à l'apparition de l'homme, les forêts ont eu pour première destination de rendre la terre habitable en dépouillant l'atmosphère de l'énorme quantité d'acide carbonique qu'elle renfermait et le transformant en air respirable. Les arbres de la forêt primitive, enfouis dans les entrailles de la terre après les diverses secousses géologiques, se retrouvent aujourd'hui après des milliers de siècles, nous rendant sous forme de houille, ce même carbone devenu, par une merveilleuse condensation, une précieuse richesse mise en réserve pour les besoins de l'avenir.

Grâce aux forêts, l'homme trouva donc sa demeure prête et sa subsistance assurée. Partout où elles n'ont pu prendre pied, il n'y a pas, en effet, trace d'habitants. L'homme leur a demandé ses premiers moyens d'existence; et, dans la première période de l'humanité, les forêts ont pourvu à tous ses besoins. Plus tard seulement, quand le régime pastoral s'établit, elles ont cédé peu à peu la place aux pâturages.

Alors la période de destruction commence, légitime, nécessaire au début. Cette destruction se poursuit depuis lors, de siècle en siècle, sans interruption, sans mesure et sans trêve. La pénurie du bois et les misères sans fin qu'elle entraîne à sa suite durent toutefois provoquer de bonne heure des règlements destinés à garantir les forêts de la ruine qui les menaçait sans cesse.

Ces règlements, dont nous retrouvons les traces dans la législation romaine et dans les coutumes des anciens peuples de la Gaule et de la Germanie, furent le plus souvent un frein impuissant. A toutes les époques de notre histoire nationale, nous retrouvons cette préoccupation constante de l'État de régler les exploitations sans mesure et d'arrêter les défrichements.

Dans ce siècle même, les bois ont eu à subir de nombreux et redoutables assauts; et, à l'heure où je parle, les ennemis inconscients de la forêt se comptent encore et n'ont pas encore désarmé.

L'objet de cette conférence est de faire valoir le rôle économique très important des forêts et du bois dans un grand pays comme la France. Dans ce but, je ferai un inventaire rapide des ressources forestières dont nous disposons encore. J'indiquerai le rôle légitime et protecteur de l'État dans l'éducation des grands arbres et dans la conservation de la Forêt.

En mettant en présence les ressources de la production, d'une part, et les besoins de la consommation, d'autre part, j'essayerai de faire ressortir l'insuffisance notoire de nos ressources et la progression toujours croissante de nos besoins. Les importations énormes des bois étrangers dans notre pays rendront, à ce point de vue, ma tâche simple et malheureusement trop facile.

Enfin, j'indiquerai rapidement l'influence de la Forêt sur le climat et le régime des eaux; et, comme conséquence, je montrerai l'utilité et l'urgence du reboisement des montagnes, en vue d'atténuer les effets désastreux des inondations.

Comme premier élément d'inventaire, j'examinerai l'étendue des forêts. D'après les travaux les plus récents sur la matière, la superficie du sol boisé dans notre pays est de 9 millions d'hectares environ (9 185 310 hectares). Rapprochée du chiffre de la contenance totale de la France, cette superficie représente une proportion de 17,3 pour 100 de la surface entière. Un sixième environ du territoire français est donc occupé par les bois et forêts.

La France prend le huitième rang, immédiatement après la Suisse, au point de vue du boisement général des quinze États de l'Europe. La moyenne générale est de 29 pour 100.

Voici, à titre comparatif, pour ces divers États, la proportion du boisement pour 100: Russie d'Europe, 40; Suède et Norwège, 34,1; Autriche, 29,4; Allemagne, 26,1; Turquie d'Europe, 22,2; Italie, 22; Suisse, 18; France, 17,3; Grèce, 14,3; Espagne, 7,3; Belgique, 7; Hollande, 7; Portugal, 5,1; Angleterre, 4,1; Danemark, 3,4.

La répartition des forêts sur les divers points du territoire français est très inégale. Le

département de la Seine offre la proportion la plus faible (2 p. 100); celui des Landes présente la plus forte (47 p. 100).

Dans 40 départements occupant 25 millions d'hectares, la proportion des forêts dépasse la moyenne générale. Celle-ci est atteinte dans 3 départements (Cher, Haute-Loire, Oise) qui occupent 2 millions d'hectares environ. Dans 44 départements, occupant 25 millions et demi d'hectares, la proportion est inférieure à la moyenne.

Parmi les départements les plus boisés je citerai les Landes, 47; le Var, 42; les Vosges, 35; Belfort, 34; le Jura, 32; la Haute-Marne, 31; la Haute-Saône, 31; la Nièvre, 30. Parmi les moins boisés, je citerai la Corrèze, 8; le Calvados, 7; le Finistère, 5; la Vendée, 4; la Manche, 3; la Seine, 2.

Au point de vue de la distribution des forêts par nature des propriétaires, la propriété boisée se divise en deux catégories principales :

D'abord, les forêts des particuliers comprenant, non seulement celles des propriétaires privés, mais encore celles des êtres moraux, plus ou moins durables, tels que les congrégations religieuses, les sociétés civiles ou commerciales.

Ensuite, les forêts d'êtres moraux liés à l'organisation nationale, tels que l'État, les communes, les établissements publics.

Sur les premières, la loi ne confère à l'État que des droits très restreints, tels que le contrôle des défrichements. Sur les secondes, l'État peut et doit, le plus souvent, exercer une action directe en les soumettant au régime forestier.

L'État possède environ 11 pour 100 des forêts de la France, soit 1 million d'hectares; les communes et établissements publics, 23 pour 100, soit plus de 2 millions d'hectares; les particuliers, 66 pour 100 de l'ensemble des forêts, soit plus de 6 millions d'hectares.

Les forêts de l'État, au nombre de 758 massifs distincts, sont inégalement réparties sur l'étendue du sol français. 12 départements ne renferment aucun bois domanial. On peut dire d'une manière générale que les départements les plus riches de France sont en même temps ceux où l'État possède le plus de forêts, par rapport à l'étendue totale boisée. Tels sont le Var, la Seine-Inférieure, l'Oise, la Seine-et-Oise, l'Orne.

Quant aux communes, elles ne possèdent aucun bois dans 11 départements. Sur les 35,989 communes de la France, 11,479 possèdent des forêts. Sur les 30,000 sections de communes, surtout concentrées dans le centre de notre pays, 3,764 ont des propriétés boisées.

Quant aux établissements publics, très nombreux en France, ils n'ont que 1,175 forêts réparties entre 74 départements et occupant 32,059 hectares seulement.

Les forêts des particuliers sont les plus étendues. La propriété forestière leur appartient tout entière dans les Côtes-du-Nord et la Dordogne. Ils ne possèdent que 17 pour 100 des forêts des Vosges. Ils en ont plus de la moitié dans 68 départements; dans les autres, leur part s'affaiblit sans descendre cependant au-dessous du quart. Dans les Basses-Pyrénées, le Nord, la Haute-Savoie, la proportion est sensiblement de moitié.

Les variations d'étendue de la propriété forestière sont dues aux aliénations domaniales ou communales, aux défrichements, aux reboisements.

En ce qui concerne l'État, son domaine forestier a notablement diminué depuis un siècle. En 1795, la Commission du Conseil des Cinq-Cents en arrêtait l'étendue à 2 millions et demi d'hectares. En 1820, on ne comptait plus que 1,212,560 hectares. Depuis cette époque, les aliénations successives ont réduit l'étendue à 1 million seulement. De 1814 à 1870, les aliénations (le plus souvent avec faculté de défricher) ont porté sur 352,695 hectares.

En ce qui concerne les communes, on a peu de renseignements précis. Toutefois, pendant la période de 1855 à 1883, elles ont aliéné 10,421 hectares et obtenu l'autorisation de défricher 9,105 hectares.

Enfin, dans la période de 1828 à 1883, les particuliers ont été autorisés à défricher 466,264 hectares de leurs bois.

Il convient d'ajouter que, depuis 1876 (8 ans), la tendance au défrichement diminue, et que, dans la période décennale de 1866 à 1875, les statistiques ont enregistré le reboisement de 212,984 hectares.

Quant à l'État, il a acheté en montagne, pour les reboiser, 30 183 hectares, de 1860 à 1883 inclusivement.

L'importance des forêts ne s'estime pas seulement par leur étendue, mais encore par la valeur du capital forestier qui recouvre le sol. Un hectare peuplé en futaie de cent cinquante ans, peut représenter un capital de 15,000 francs et plus, tandis qu'un hectare couvert d'un maigre taillis de dix ans, vaut à peine quelques centaines de francs.

On connaît, à ce point de vue, l'importance des forêts de l'État et des communes soumises au régime forestier. Sur 1 million d'hectares, l'État n'a pas 400,000 hectares en futaie pleine; mais il travaille à en convertir en futaie à peu près autant. Le surplus restera traité en taillis sous futaie. Ce dernier régime est appliqué à la moitié des bois des communes (1 million) dont le surplus se partage entre la futaie (600,000 hectares) et le taillis simple (400,000 hectares). Seules, les forêts de l'État et des communes, mais surtout celles de l'État, peuvent être traitées en vue de la production du gros bois. On ne saurait faire fonds sur les bois particuliers pour assurer à la consommation une notable quantité de bois d'œuvre. La division de la propriété rend difficile la conservation des grandes forêts et des grands arbres. Dans l'ouest de la France, les futaies occupent à peine 15 pour 100 des forêts. On coupe les taillis entre dix et vingt ans, à dix-sept ans en moyenne. C'est vraiment trop tôt.

J'ai signalé la distribution très inégale des forêts sur le territoire français. Mais, quelle est donc la loi de cette distribution ? En premier ordre, on doit se demander si la structure géologique qui joue un si grand rôle dans la richesse, la culture, l'industrie d'une contrée, n'exerce pas une influence sérieuse sur la distribution des forêts. Il semblerait naturel, au premier abord, d'admettre que les régions accidentées ou montagneuses n'ayant pu, avec un sol maigre, généralement superficiel, devenir agricoles, ont dû, par compensation, rester forestières.

La forêt est si peu exigeante quant au sol, qu'elle améliore si bien par elle-même, que les contrées arides, pauvres, sans agriculture, sans industrie, semblent être restées son domaine exclusif.

En réalité, il n'en est rien.

Les contrées agricoles, industrielles, riches, sont restées forestières. Tel est le bassin de Paris, des Vosges aux collines du Bocage, du Morvan à l'Ardenne. Telle était notre Alsace. Tel est aussi le bassin de Bordeaux.

Les contrées pauvres, sans agriculture, sans industrie, ont perdu leurs antiques forêts, et restent les plus déboisées de la France. Le plateau occidental, le plateau central en sont la démonstration évidente.

La forêt exprime donc le degré de prospérité d'une région. Contrée boisée, contrée prospère ; contrée déboisée, contrée pauvre. Il est peu d'exceptions à cette règle.

On comprend facilement ce résultat. La culture des forêts est, en effet, la compagne obligée de la culture agricole. Elle exerce sur les prairies et les terres cultivées une action météorologique bienfaisante, et fournit en outre à l'agriculture les produits de première

nécessité. C'est ici que le principe économique de l'offre et de la demande trouve son application. Les pays riches, agricoles, industriels, consomment beaucoup de matière ligneuse ; la payant bien, ils sont restés boisés parce que les propriétaires de forêts y trouvent le placement facile, avantageux de leurs produits. Au contraire, les pays pauvres où le bois restait sans valeur, se sont peu à peu dénudés ; les forêts ont disparu devant l'insoucience des propriétaires découragés, ou par le pâturage immodéré des moutons et des chèvres. C'est là la triste histoire de nos montagnes des Alpes, des Pyrénées et des Cévennes.

D'autre part, la matière ligneuse, encombrante par nature et d'un transport onéreux, se maintient à portée des lieux de consommation, surtout pour le chauffage. Une viabilité perfectionnée n'a pas encore modifié cette loi économique.

Si donc on considère la généralité de la France, on peut constater que ce sont les considérations économiques de l'intérêt local ou privé qui dessinent les grands traits de la carte forestière de la France, plutôt que les considérations géologiques. Mais si on porte ses regards sur les diverses régions naturelles de notre pays, on ne tarde pas à constater que les caractères géologiques, négligés dans la distribution générale des richesses forestières, reprennent dans chaque région toute leur valeur.

Parcourons rapidement chacune de ces régions.

En partant du N.-E. du pays, nous trouvons d'abord l'Ardenne, totalement formée de terrains schisteux primaires. Le climat est rude, l'agriculture ingrate s'associe aux forêts par le sartage. Les bois y donnent des écorces très estimées tirées du chêne rouvre, qui est l'essence dominante. L'Ardenne est restée boisée par suite du facile écoulement de ses produits sur le bassin de Paris, qui s'étend à ses pieds.

A l'ouest de la France, nous trouvons un contraste dans le plateau occidental ou Bocage, comprenant une partie de la Normandie, la Bretagne, la Vendée, formées de terrains primaires aussi, de schistes et de granits.

C'est l'une des contrées les plus déboisées de France ; les forêts y sont reléguées sur les plateaux et les chaînes de collines, en bandes étroites et longues, le plus souvent alignées dans la direction de l'est à l'ouest.

Les faciles arrivages de bois du Nord, la culture productive des herbages, favorisée par les irrigations et l'humidité de l'atmosphère, sont la cause de la destruction des forêts. Bien des landes les remplacent néanmoins sans aucun profit.

Les essences forestières naturelles du plateau occidental sont le chêne, le hêtre, le charme.

Entre l'Ardenne et le plateau occidental s'étend la région de Paris, représentant la zone tempérée de la France, et en même temps la plus riche en agriculture, en industrie et aussi en forêts. Là, les forêts occupent les terrains calcaires ou sablonneux en versants et plateaux, laissant aux plaines argileuses la culture agricole. A mesure qu'on trouve des terrains d'origine plus récente, on constate que les forêts n'en occupent que les crêtes et les parties le plus arides, les plus sablonneuses, les plus rebelles à l'agriculture. C'est la région du chêne, du hêtre et du charme.

Sur la frontière de l'Est, nous trouvons la ligne des Vosges avec ses granits et ses grès, formant une chaîne simple déversant facilement ses produits ligneux sur l'Alsace et la Lorraine au moyen des vallées qui les entaillent perpendiculairement à la ligne de faîte.

Cette heureuse disposition a préservé les Vosges contre le déboisement ; elles sont restées la région forestière par excellence. Une immense forêt continue recouvre en entier les Basses Vosges, au sol purement siliceux et filtrant, rebelle à l'agriculture. Les essences caractéristiques de la région sont le sapin, le hêtre, et l'épicéa, ce dernier sur les sommets.

Après les Vosges, en descendant au sud, nous trouvons le Jura, chaîne de transition

entre celles-ci et les Alpes. La région est à la fois, suivant la configuration et la nature du sol, agricole, pastorale ou forestière. C'est le meilleur exemple qu'on puisse citer de la répartition rationnelle des cultures. Là, les forêts sont à leur place, sur les versants rapides, les crêtes, les sols exclusivement calcaires.

Elles donnent des arbres remarquables par la vigueur et la beauté de leurs produits. Les essences caractéristiques sont le hêtre, le sapin et l'épicéa.

Rien n'est plus beau que les sapinières du Jura avec leurs arbres de 3 à 4 mètres de tour et 35 à 40 mètres d'élévation. L'épicéa, aux hautes altitudes, avec des accroissements minces, mais d'une régularité parfaite, y atteint le maximum de ses qualités.

Après le Jura, toujours en allant au sud, on trouve le grand massif des Alpes, dont les hauts sommets (jusqu'à 2,000 et 2,500 mètres d'altitude) et les pentes rapides sont la patrie naturelle des forêts. Primitivement, elles y régnaient en maîtresses. Les abus du pâturage, l'absence de débouchés, les en ont chassées, laissant un champ toujours grandissant aux éboulements, aux avalanches, aux torrents et aux inondations. Là, les bois forment des lambeaux délabrés, débris des anciens massifs; les forêts, le sol, les habitants, s'en vont ensemble. C'est la région des pins et des mélèzes.

Le plateau central, haute et large ampoule placée au centre de la France, est encore plus nu que les Alpes; mais le sol en est relativement stable et le climat frais. Au siècle dernier, l'Auvergne envoyait du sapin à Paris. Aujourd'hui, ce bois fait défaut dans le pays même. Et cependant la région présente, par centaines de mille hectares, des terrains incultes dont la race la plus laborieuse de France ne peut obtenir que de maigres produits. Pas d'agriculture, pas de forêts : telle est la situation du plateau central, où on trouve le chêne, le charme, le pin sylvestre, le hêtre, et, au sud, le sapin.

A l'ouest, à côté du plateau central, se trouve adossé le riche bassin de Bordeaux, dans lequel les forêts occupent les hauteurs jurassiques. Mais le trait caractéristique de cette région océanique est celui que présentent les Landes, arides, brûlantes en été, marécageuses en hiver, que la culture forestière en pin maritime a transformées et enrichies depuis le commencement de ce siècle. Enfin, il faut mentionner cette ligne de forêts qui longe le littoral, en fixe les sables et oppose aux dunes envahissantes une puissante barrière. C'est la région du pin maritime et des diverses variétés du chêne.

Le bassin de l'Adour relie la région précédente à celle des Pyrénées. Sur les rives sans cesse enrichies des alluvions du fleuve, le chêne atteint les plus belles dimensions avec les qualités les plus précieuses pour les constructions maritimes. Quant aux Pyrénées elles-mêmes, elles se déboisent sans interruption. C'est dommage, car elles forment à elles seules un vrai panorama forestier avec les divers chênes, les divers pins, le sapin, et surtout le hêtre qui court d'un bout à l'autre de la chaîne. Mais tout y est brouté, dévoré plus encore que dans les Alpes. Dans ces dernières, la forêt pâturée descend; dans les Pyrénées, elle remonte, au contraire, usée par le bas. Rien n'égale dans nos montagnes cette fureur de dévastation, si ce n'est la force étonnante de reproduction des forêts soustraites à la dent des bestiaux et à la main de l'homme !

Après les Pyrénées, en allant au sud-est, on trouve la région méditerranéenne, dont le climat chaud et sec et le sol calcaire donnent aux forêts un aspect particulier. C'est la région du chêne vert, du chêne-liège et du pin d'Alep.

Enfin, nous trouvons la Corse, avec sa flore forestière si variée, par suite des climats étagés depuis le niveau de la mer jusqu'à 1,700 mètres d'altitude. Elle produit le pin maritime, le pin laricio, le chêne-liège, au milieu de ses immenses maquis; toutes richesses précieuses à réaliser quand on aura réprimé le pâturage, amélioré la viabilité, et ménagé des exploitations trop abusives.

« En dehors de la distribution proprement dite, dit un auteur forestier, nos forêts offrent une admirable variété d'aspects. Essences, situation, régime, consistance des massifs, il n'est pas, d'un point à l'autre, quelque élément qui ne diffère. Du mélèze au pin d'Alep, et du chêne-yeuse au peuplier-tremble, nous possédons une collection d'essences indigènes aussi précieuse par les qualités que riche en nombre. Les ressources du climat et du sol permettent d'en obtenir des produits tout à la fois abondants, choisis et divers. Plus on étudie nos forêts, plus on en admire les forces productives. » (Broilliard.)

Pour énumérer toutes ces forces, il faudrait aussi décrire les forêts de l'Algérie, qui n'occupent que 2 millions d'hectares sur une surface totale de 30 millions. Mais la moitié au moins, soit 1 million, est dévastée par la dent des bestiaux, ruinée par les incendies, et maintenue ainsi à l'état de broussailles. Le chêne-liège y présente cependant de grandes ressources et des éléments importants de richesse pour l'avenir. A côté, on trouve le pin d'Alep, les chênes-yeuse et zéen, les cèdres merveilleux de l'Aurès, de Bélezma et de Teniet-el-Had; mais le temps ne permet pas de nous y arrêter.

De ce rapide voyage à travers la France forestière il est facile de tirer quelques conclusions utiles et pratiques. Le déboisement s'est très inégalement étendu sur les diverses régions naturelles de notre pays. Les bassins et les montagnes qui les bordent immédiatement y ont mieux résisté que les grands massifs montagneux, surtout dans leurs parties centrales, qui ont été complètement dénudées. Dans les bassins, on voit, à peu d'exceptions près, l'agriculture en possession des terres fertiles, la sylviculture occupant celles qui, sans son concours, seraient vouées à la stérilité; mais, à côté, combien, hélas! de terrains abandonnés! On compte encore en France, à cette heure, plus de 7 millions d'hectares de terres vaines et vagues, absolument improductives, dont la majeure partie attend sa restauration par la forêt. C'est dans leur reboisement qu'est le salut des pays qui les environnent. En reboisant les contrées élevées et pauvres, on développera un peu l'agriculture, on affermira l'industrie pastorale. En rendant le sol à sa production naturelle, on créera d'importantes ressources pour l'avenir. On fixera les populations qui ne sont jamais tentées d'abandonner les contrées forestières, mais qui émigrent de celles qu'un déboisement exagéré a atteintes et réduites à une maigre exploitation pastorale. L'adage ancien est toujours vrai et toujours actuel : « Les forêts précèdent les peuples, les déserts les suivent. »

La crainte d'une surabondance des produits ligneux est la dernière des objections possibles, pour ceux qui craindraient encore l'envahissement du sol par la forêt. Il suffit, pour cela, de mettre en présence la production et la consommation des bois en France, dont nous allons maintenant nous occuper.

J'ai dit que l'étendue cadastrée des forêts de France comprenait 9 millions d'hectares environ. La production annuelle est de 25 millions de mètres cubes environ, d'une valeur approximative sur pied de 240 millions de francs, correspondant à un revenu moyen de 26 francs par hectare, et à une production annuelle inférieure à 3 mètres cubes par hectare (2,75).

En ce qui concerne la quantité des produits, cette production pourrait certainement être augmentée, témoin les forêts de l'État qui donnent une production annuelle supérieure à 3 mètres cubes (3,04) par hectare, et qui donneraient sans doute une production plus élevée encore, si les crédits budgétaires permettaient de combler plus rapidement les vides et les clairières de ces forêts, et de conduire à l'âge le plus favorable les arbres croissant dans les futaies et dans les taillis.

En ce qui concerne le revenu, les forêts de l'État donnent un revenu moyen de

40 francs par hectare, revenu qui croîtrait encore avec la quantité de leurs produits, si les améliorations signalées ci-dessus étaient réalisées à brève échéance.

On peut citer de belles forêts de l'État bien cultivées, quoique assises sur un sol siliceux et léger, absolument impropre à l'agriculture, et qui donnent plus de 100 francs de revenu annuel. Et ces belles sapinières domaniales du Jura, situées dans les montagnes que je signalais tout à l'heure, peuvent produire jusqu'à 9 mètres cubes par hectare et par an.

C'est, en effet, le caractère typique de la culture forestière d'être très peu exigeante sous le rapport du sol. Tel terrain rebelle aux travaux agricoles, malgré l'engrais et malgré l'argent, peut faire un sol éminemment favorable à la culture intensive de la Forêt, qui lui donne, au seul prix d'un bon traitement, de travaux peu coûteux et de soins assidus, cet abri frais et protecteur de son engrais naturel, la feuille morte, source principale de sa régénération et de sa richesse.

Quand on considère la qualité des produits ligneux dont je viens de signaler la quantité et la valeur vénale, on est frappé de la part énorme, exagérée, faite au bois de feu, alors que les bois les plus précieux, les plus recherchés, les plus rares, les bois d'œuvre, ne représentent qu'une fraction minime empruntée à la production totale. Je dois dénoncer ce gaspillage du bois en France, qui, sur 5 mètres cubes de bois abattus en attribue 4 mètres cubes au chauffage et 1 mètre cube seulement au bois d'œuvre, dans l'ensemble des Forêts françaises... un cinquième seulement! Dans les forêts de l'État, cette proportion est plus élevée, 7 mètres à peine pour le chauffage et plus de 3 mètres cubes pour l'œuvre, un tiers environ. C'est mieux sans doute, mais ce n'est pas encore assez.

Pendant ce temps, les forêts de l'étranger jettent sur notre marché national pour plus de 200 millions de francs en bois d'œuvre!

J'indiquerai plus loin les causes de cette anomalie économique qui amène la perte d'une partie des forces forestières de la France. Je dirais aussi les moyens d'y remédier. Je me borne pour l'instant à constater, les chiffres en main, les résultats de l'impitoyable statistique. Je les dénonce comme forestier et comme Français, aux propriétaires, aux économistes, aux hommes d'État, à tous ceux qui ont souci de la richesse nationale.

Pour en finir, messieurs, avec la production en argent de la Forêt française, je me bornerai à vous signaler la répartition de cette production entre les diverses catégories de propriétaires et entre les diverses catégories de produits.

En ce qui concerne la répartition entre les diverses catégories de produits, le bois proprement dit donne 189 millions de francs; l'écorce, 46 millions et demi; le liège, 1 million; la résine, 2 millions et demi; les produit divers, un demi-million.

En ce qui concerne la répartition entre les diverses catégories de propriétaires, les forêts de l'État produisent 38 millions de francs; celles des particuliers, 140 millions. Enfin 60 millions sont produits par les forêts appartenant à 11,479 communes, 3,764 sections de communes et 1,175 établissements publics.

Vous le voyez, messieurs, l'État est, sans conteste, le plus gros propriétaire forestier de France, et il y a des raisons sérieuses pour qu'il continue à en être toujours ainsi.

Le rôle de l'État, comme propriétaire des forêts et comme producteur de bois, a été contesté par quelques-uns, au nom de ce principe que l'État n'est ni un bon industriel, ni un bon spéculateur, ni un bon producteur. « Il en est certainement ainsi, dit M. Broillard, quand il s'agit de la production ordinaire, due principalement au travail; mais, pour le bois, il en est tout autrement. La forêt exige surtout défense et protection; l'intervention du travail doit y rester à peu près limitée à la direction de la récolte des produits; dans une bonne gestion des forêts, il convient que la production et le développement des bois soient obtenus et rendus conformes à nos besoins par le fait même des exploitations.

« L'État, par là même qu'il est inhabile au commerce, à l'agriculture, à l'industrie, et que néanmoins il est fort et puissant pour la défense, l'État est donc un excellent propriétaire de forêts. »

J'ajouterai que la raison d'être de l'État comme propriétaire forestier, n'a de valeur que pour produire les bois de grandes dimensions que les particuliers sont inaptes à donner.

« La nécessité de l'intervention partielle et limitée de l'État dans la production du bois est donc un fait économique très remarquable. Il résulte du caractère mixte de la propriété forestière, qui est tout à la fois un instrument de production et un bien naturel, mais l'un et l'autre, à des degrés très différents suivant le temps nécessaire à la production. »

J'ai montré tout à l'heure ce qu'était la production forestière de la France, quel gaspillage était fait de ces précieux produits de la forêt; et, comme conséquence, en présence des besoins croissants de la consommation, j'ai dit que les forêts de l'Étranger jetaient sur notre marché pour plus de 200 millions de francs en bois d'œuvre. Ce chiffre est certainement au-dessous de la réalité.

En 1882, en effet, il a été importé en France pour 236,854,271 francs de produits forestiers; dans cette somme, les bois communs comptent pour 228,400,000 francs. Pendant la même année, nos exportations ont porté sur 34,597,738 francs, dont 25,200,000 francs seulement pour les bois communs. L'excédent des importations des produits forestiers en 1882 sur les exportations dépassait donc 200 millions (exactement 202,256,000 fr.). Ce sont là les chiffres trop instructifs fournis par la commission des valeurs de douanes, qui, chaque année, arrête les valeurs des marchandises du commerce international.

C'est le chêne et le sapin qu'on importe surtout. Pour le chêne (brut, équarri ou scié, et les merrains seulement), la valeur dépasse 61 millions; pour le sciage du sapin, 130 millions de francs. Total : 191 millions pour le chêne et le sapin.

Aussi, tous les pays du Nord, Suède, Norwège, Russie, ainsi que la Suisse, l'Allemagne, l'Autriche nous envoient-ils des bois résineux en quantités rapidement croissantes, bien supérieures à la production nationale.

Pour le chêne, nous allons le chercher sur la Baltique et la mer Noire, dans l'Europe centrale, en Allemagne, en Autriche, en Italie et jusque dans l'Amérique du Nord. Il est moins bon que le nôtre; car la France, relativement à son étendue, est encore la contrée du monde la mieux dotée en forêts de chêne. Mais les gros bois y sont devenus rares. Nous en vendions autrefois à l'Angleterre, qui nous envoie du teack aujourd'hui.

L'Allemagne a plus que doublé ses importations en France depuis 1868 (14 millions et demi en 1868, 31 millions et demi en 1882). Notre exportation, pendant ce temps, a baissé de 7 millions et demi à 700,000 francs, soit des neuf dixièmes. Elle tend vers zéro.

L'Autriche nous envoyait 26 millions de bois communs en 1868. Aujourd'hui, le chiffre dépasse 43 millions (en 1882). Et nous ne lui envoyons rien.

La Russie nous envoyait plus de 12 millions de bois communs en 1868; aujourd'hui, le chiffre est bien près de 24 millions (1882). Et nous ne lui envoyons rien.

Les États-Unis nous envoyaient près de 2 millions de bois communs en 1868. Aujourd'hui, le chiffre est de 8 millions et demi (1882). Et nous ne lui envoyons rien.

La Belgique nous envoie à peu près la même quantité de bois (8,400,000 en 1868; 8 millions et demi en 1882).

Il en est de même de l'Italie. Le mouvement de l'importation est stationnaire (8 millions). Celui de l'exportation a baissé de 3 millions et demi à 1 million.

Quant à la Suède et à la Norwège, la valeur de ses envois s'élevait à 92 millions en 1880, et elle a bien augmenté depuis cette époque. Les forêts de ces régions s'épuisent.

Il est impossible de trouver aujourd'hui un massif plein; et des mesures législatives toutes récentes ont interdit l'abatage des arbres au-dessous de certaines dimensions *minima*.

On le voit, nos importations vont croissant. L'Allemagne nous envoie, non seulement ses bois bruts ou équarris, mais encore ses bois façonnés et ouvrés, des portes, des fenêtres toutes prêtes à poser dans les maisons en construction à Paris, dans des conditions de prix désastreuses pour l'industrie nationale. Ces faits constatés dans les enquêtes parlementaires récentes, expliquent la crise qui pèse en ce moment sur une partie des industries qui travaillent le bois.

Nos ressources forestières sont donc insuffisantes ou mal utilisées; des économies, des emplois plus judicieux du bois sont indispensables. Telle est la situation résumée pour la majeure partie des forêts de notre pays.

Ces mesures sont d'autant plus impérieuses que le mouvement de l'importation des bois communs suit une marche accélérée. En cinquante ans, il a plus que décuplé, suivant la progression suivante : 1832, 19 millions (j'arrondis les chiffres); en 1842, 44 millions; en 1852, 62 millions; en 1862, 118 millions; en 1872, 129 millions; en 1882, 228 millions. — Nul ne peut dire à quelle époque s'arrêtera ce flot grandissant des importations de bois étrangers dans notre pays.

Pour montrer, par un exemple, l'emploi toujours croissant du bois, je prendrai une seule de nos grandes industries, celle des transports par les voies ferrées; et, dans cette industrie, un seul mode d'emploi du bois, celui de la traverse de chemin de fer.

Les préoccupations des ingénieurs sont depuis longtemps tournées du côté de l'approvisionnement des chemins de fer en traverses. On sait que le rail est fixé sur un madrier en bois, placé transversalement et à demi enterré dans le ballast. Or il faut remplacer chaque année 73 traverses par kilomètre de voie posée, en moyenne (la Compagnie du Nord en emploie 80, celle du Midi, 115). La traverse dure en moyenne quinze ans. On comprend quelle consommation énorme est faite en traverses, étant donnée la longueur totale des voies posées sur le réseau français qui atteignait sensiblement, au 1er janvier 1883, 50,000 kilomètres.

Il y a grand intérêt à examiner la situation économique en France, eu égard aux traverses en bois, la consommation annuelle que nous en faisons, les ressources que le pays nous offre, les essences que nous employons et que nous pouvons y trouver, enfin les subsides que nous sommes obligés de demander à l'étranger.

J'aurai recours, pour cet examen, à une étude toute récente, très étudiée et très intéressante, publiée par M. Mathieu, ingénieur en chef aux chemins de fer du Midi[1].

En ce qui concerne la consommation annuelle (moyenne de cinq ans, 1878 à 1882), M. Mathieu constate que les six grandes Compagnies ont dépensé chaque année 2,750,000 traverses, dont 1,882,000 en chêne, 577,000 en hêtre, 32,000 en sapin, 319,000 en pin. Sur ce nombre, 692,000 traverses, dont 658,000 en chêne, 8,000 en hêtre, 25,000 en sapin, 1,000 en pitch-pin, sont tirées de l'étranger. Les chênes viennent de la Galicie et de l'Italie; les sapins, de la Baltique. L'importation représentait alors 27 pour 100 de la consommation.

Déjà, en 1883, il a fallu hausser la consommation d'entretien, qui a dépassé 3 millions de traverses (3,344,000). Dans cette même année, les six grandes Compagnies ont employé 928,000 traverses dans les travaux neufs de construction de nouvelles lignes. Pour l'ensemble de ces travaux, entretien et construction, elle a dû demander 1,154,000 traverses à l'étranger.

Si on étend les résultats statistiques obtenus pour les six grandes Compagnies au

1. *Revue générale des chemins de fer* : mai 1884. — De la consommation des traverses en bois employées sur les voies du réseau français.

surplus du réseau français, dont la longueur totale, au 1er janvier 1883, est de 49,566 kilomètres de voies posées, on trouve que la consommation annuelle, à raison de 73 traverses à remplacer annuellement par kilomètre, s'élève à 3,618,400 traverses pour le réseau français total.

Ce n'est pas tout. Le réseau des chemins de fer français est loin d'être terminé. Les lois du 20 novembre 1883 l'ont porté à 41,000 kilomètres, sur lesquels il reste à construire 12,000 kilomètres.

On a calculé les quantités de traverses nécessaires pour entretenir ce réseau toujours croissant, et pour établir toutes les lignes nouvelles, pendant quatorze années (1883-1896). Le nombre est sensiblement de 80 millions de traverses et donne une moyenne de 5,700,000 traverses par an, pour les besoins des chemins de fer, en seules traverses en bois.

Nous avons calculé les besoins du réseau français. Quelles sont les ressources des forêts de la France ?

En ce qui concerne les forêts de l'État et des communes soumises au régime forestier, on sait qu'elles fournissent aux chemins de fer 1 million et demi de traverses environ. L'étranger en envoie probablement à peu près autant. Le reste devrait être fourni par les 6 millions d'hectares de bois particuliers, soit plus de 2 millions et demi de traverses environ (2,700,000). Il n'est pas probable que ces bois puissent suffire à une pareille consommation. Les forêts de l'État et des communes, les mieux cultivées, les plus riches en gros arbres, ne donnant que 50 traverses par 100 hectares boisés, il est douteux que les bois particuliers puissent fournir 45 traverses pour pareille contenance, ces bois étant traités en taillis, à courtes révolutions et étant pauvres en réserves de toutes catégories.

Il nous resterait donc à demander encore à l'étranger ce que la production nationale ne saurait fournir, si on continue à gaspiller les ressources encore disponibles dans les forêts de la France. Il s'agit ici d'une consommation de 712,000 mètres cubes de bois en grume, dont 337,000 à fournir par les bois particuliers, si on ne veut pas augmenter l'importation étrangère en traverses.

Ce gaspillage que je dénonçais tout à l'heure, gaspillage qui consiste à mettre en chauffage la plus grande partie du bois abattu, pourrait certainement être évité. En créant des usines forestières à proximité des forêts, on façonnerait en bois d'œuvre bien des arbres livrés aujourd'hui au feu. Par une impulsion intelligente donnée au commerce des bois, par une publicité étendue, par l'ouverture de chemins de vidange bien tracés et bien entretenus, les propriétaires de forêts donneraient à leurs arbres des débouchés nouveaux qui assureraient à leurs intérêts particuliers une plus-value sérieuse et à l'intérêt général des produits plus précieux et plus utiles.

Je citerai, à cette occasion, un seul fait, mais il est typique. Le pays de Gérardmer (Vosges) est une région essentiellement forestière où les hêtres abondent dans les montagnes qui entourent le lac. Il y a dix ans à peine, ce hêtre se vendait mal et était mis en bois de feu. Aujourd'hui, ce bois a *doublé de valeur*. Une usine hydraulique à vapeur, avec de nombreuses machines conduites par 200 ouvriers, travaille le hêtre et le transforme en mille objets divers, boîtes, brosses, boissellerie, planches, bois de construction, etc. Fondée en 1874, l'usine Simonin-Cuny et Cie utilisait seulement avant cette époque le concours manuel et imparfait de 60 ouvriers travaillant chez eux, dans la montagne, concours qu'elle a d'ailleurs conservé. Il a suffi d'une initiative intelligente pour transformer l'industrie du hêtre et donner aux forêts voisines une plus-value très importante. Il est à désirer que cet exemple trouve beaucoup d'imitateurs. L'usine en question a envoyé à l'exposition forestière plus de mille objets de sa fabrication, que vous pourrez voir dans la salle de l'Exposition.

Mais c'est aussi en économisant les jeunes bois d'avenir, en favorisant la production des gros arbres dans les forêts de toute catégorie, en cultivant bien les forêts, qu'on arrivera à assurer à nos successeurs des ressources précieuses.

Le reboisement des terres incultes, trop nombreuses encore, surtout sur les points d'un accès facile, à proximité des voies ferrées, constitue à ce point de vue une mise en valeur d'un profit assuré. Il est juste de dire à cette occasion que beaucoup de propriétaires l'ont compris, si on en juge par l'étendue des terrains repeuplés en bois, dans la période décennale 1866-1875, étendue évaluée à 212,984 hectares.

Devant cette disette du bois, on a dû recourir à des moyens détournés pour le remplacer. Le fer a pris sa place dans les grandes constructions civiles et maritimes. Ce ne sont partout que charpentes en fer et que vaisseaux blindés ! L'art de l'appareilleur, avec ses belles charpentes savamment étudiées, que nous retrouvons dans nos vieux monuments, est bien près de disparaître.

Où sont aujourd'hui nos vieux compagnons charpentiers d'antan ! L'avenir dira à nos successeurs la valeur des constructions en fer, comme solidité et comme durée. Il est permis, toutefois, de se demander si, dans cette substitution de matériaux, le fer au lieu du bois, la beauté architectonique a toujours gagné, les règles de l'art sont toujours bien observées. Quant à moi, messieurs, je regrette, je l'avoue, cette transformation qui enlève à sa destination normale la matière ligneuse qui est la substance élastique, souple, flexible et durable par excellence. Quand j'entre dans une maison en fer, pour coucher dans un lit en fer, m'asseoir sur des chaises en fer, je ne puis m'empêcher de songer avec regret à tous ces bois si utiles qui sont jetés au feu !

L'imagination industrielle de ce siècle s'ingénie, d'ailleurs, dans ces substitutions de matériaux qui ne paraissent pas toujours bien raisonnées. On fait du papier et du carton avec du bois; par contre, on fabrique des roues avec de la pâte à papier. Le bois est substitué au pavé de pierre sur nos grandes voies de Paris; par contre, on substitue des pâtes diverses dans la sculpture et l'ornementation pour imiter nos bois les plus précieux. Il est vrai qu'en échange on étudie la fabrication des bouteilles avec la pâte de bois, et la confection des traverses de chemins de fer en verre. Ces emplois si divers, parfois si incohérents, du simili-bois me semblent une orgie d'inventions dont nul ne prévoit la fin.

Un mot encore et j'ai fini.

Les forêts ne produisent pas seulement une matière de nécessité première, de nécessité toujours croissante. On s'accorde à leur reconnaître une certaine influence sur le climat et le régime des eaux, influence qui est de nature à exercer une action heureuse sur les forces économiques du pays et sur la richesse publique.

En ce qui concerne l'influence générale des forêts sur le climat, elle a été tour à tour soutenue et contestée avec ardeur. C'est encore là une question à l'étude. Il est permis, toutefois, d'affirmer que cette influence se fait sentir d'une manière locale et qu'elle est attestée par des faits nombreux. Sur bien des points, les forêts augmentent les pluies, en égalisent la distribution entre les saisons, augmentent la fraîcheur de l'air, atténuent les écarts extrêmes de la température, détournent les orages et la grêle, et sont un obstacle sérieux aux vents malfaisants ou dangereux.

Quant à l'influence des forêts sur le régime des eaux, elle est mieux connue et admise par le plus grand nombre. En favorisant l'infiltration, en diminuant l'évaporation des eaux pluviales, la forêt assure l'alimentation des sources, régularise les débits des cours d'eau, atténuant les crues subites et augmentant la quantité d'eau écoulée pendant les sécheresses. Cette influence est bien certaine et surtout bienfaisante lorsque les pluies deviennent torrentielles et excessives.

Quant à l'influence de la forêt sur les torrents et les inondations, elle n'est plus aujourd'hui contestée. Les inondations sont dues au transport très rapide de très grandes masses d'eau, très chargées de limons et de graviers, arrivant en un temps très court, dans le bassin d'un grand fleuve. Tous les obstacles qui diminueront la masse et la vitesse de l'eau, ainsi que la quantité de limon entraîné, en retardant le ruissellement de ces matières dans les montagnes, atténueront les effets désastreux des inondations.

Pour créer ces obstacles, il faut remonter aux sources du mal, c'est-à-dire aller chercher les torrents à leur naissance sur les hauts sommets montagneux, pour empêcher à la fois l'eau de couler trop vite et de raviner le sol. Or il est bien constaté aujourd'hui que la forêt est l'armature la plus puissante, la cuirasse la plus efficace qu'on puisse opposer au torrent.

Tous ceux qui ont vu les montagnes de France, et surtout les Alpes, administrateurs, économistes, savants, ingénieurs, forestiers, tous ont fait une description lamentable de ces régions désolées où la disparition des forêts (car il y en avait autrefois) a amené la formation des torrents et l'écroulement des terres et des rochers. Là, faute de bois pour les premiers besoins de la vie, menacés sans cesse par les ravages des torrents, les habitants émigrent. Ceux qui restent dans ce misérable pays achèvent la ruine des maigres gazons de la montagne en y jetant de nombreux et chétifs moutons. Vienne une trombe torrentielle, et les vallées inférieures subissent tous les désastres de l'inondation !

On a constaté que les forêts créées éteignaient les torrents ; que la disparition des forêts faisait renaître les torrents éteints. Ces faits ont attiré l'attention des pouvoirs publics ; et, après de longues études, en 1860, une législation sur la matière a enfin vu le jour.

Depuis vingt-quatre ans, on se mesure avec le fléau. Toutefois, les moyens d'action n'ont pas été jusqu'ici suffisants. L'œuvre d'ensemble est à peine ébauchée.

Une législation récente (loi du 4 avril 1882) a donné au service forestier une force nouvelle qui lui permettrait d'accomplir la plus grande partie de son œuvre avant la fin de ce siècle, si les ressources en argent à lui accorder étaient suffisantes.

L'entreprise du reboisement des montagnes est, en effet, complexe. Elle comprend l'acquisition, par l'État, de vastes étendues ; la mise en défens de nombreux terrains ruinés par les moutons ; la réglementation du pâturage sur beaucoup de points ; enfin d'importants travaux d'art (barrages, clayonnages, chemins), des reboisements et gazonnements étendus. De plus, on se trouve en présence de la résistance obstinée de populations entières qui vivent des abus du passé et s'acharnent à détruire le sol par un parcours excessif de leurs troupeaux. On comprend combien l'action du service forestier doit se trouver à chaque instant entravée.

A cette grave question se rattache celle de la réforme pastorale, celles de l'aménagement des eaux en montagne et de la mise en valeur des pâturages par une culture plus raisonnée et plus intensive ; toutes questions qui feront l'objet des études du service forestier pastoral qui vient d'être créé tout récemment.

Vous le voyez, messieurs, il y a encore beaucoup d'efforts à faire, beaucoup d'argent à dépenser, beaucoup de travaux à exécuter, beaucoup de résistances à vaincre et à briser, avant que l'œuvre du reboisement soit menée à bon terme.

C'est une entreprise de longue haleine qui enrichira la génération prochaine. La richesse publique naît, en effet, du travail des hommes d'hier et de l'épargne sagement accumulée du passé. A ce point de vue, le siècle prochain en héritera, si le XIXe siècle, déjà à son déclin, est assez laborieux, assez généreux et assez sage pour poursuivre et compléter cette œuvre de grande utilité publique.

LES
PRODUITS VARIÉS DES FORÊTS
ET
LEUR APPLICATION AUX INDUSTRIES D'ART

CONFÉRENCE PAR M. MAIRE

Mesdames, Messieurs,

Je dois vous entretenir des produits variés des forêts et de leur application aux industries d'art.

Je commencerai par décrire à ce point de vue nos essences forestières, j'indiquerai leurs principaux emplois, enfin j'aborderai quelques-uns de leurs produits spéciaux.

DESCRIPTION DES ESSENCES FORESTIÈRES AU POINT DE VUE DE LEUR EMPLOI DANS L'INDUSTRIE

Tous les bois sont loin d'avoir la même structure; on voit cela, même à l'œil nu, sur les sections longitudinales et transversales faites dans un tronc d'arbre. Aussi chaque essence ligneuse a-t-elle ses qualités spéciales comme matière première destinée à l'industrie; ceux qui travaillent le bois avec le ciseau, la varlope ou la scie, s'en rendent fort bien compte.

Je vais essayer de décrire, pour nos principales essences forestières françaises, quelques-unes de ces qualités et les emplois auxquels elles donnent lieu.

Je débute par les feuillus.

Chênes rouvre et pédonculé. — Le chêne est la plus précieuse et heureusement la plus répandue de nos essences forestières; ses qualités principales sont la force, la durée, la résistance. On en fait une énorme consommation en bois de construction et en sciages de toutes dimensions; je vous en épargnerai l'interminable nomenclature. C'est du chêne que viennent, quoi qu'on en ait dit, dans nos vieilles cathédrales, ces belles charpentes et ces admirables sculptures qui ont défié les siècles;

c'est lui qui nous donne les meilleurs bois de marine, de batellerie, d'artillerie; les meilleurs et les plus beaux parquets; les meubles les plus solides; les seuls fûts où les vins et les spiritueux soient bien logés; les traverses de chemins de fer les plus résistantes. Il fournit encore des placages aux riches maillures d'excellents bois de charronnage, des échalas, des pilotis, des tuyaux de fontaine, des perches à houblon, des étais de mines, etc.

Je ne voudrais pas quitter le chêne sans avoir signalé le gaspillage déplorable qui se fait de cette précieuse essence dans beaucoup de nos forêts communales. Tout le monde sait que les gros arbres qui surmontent les taillis de presque toutes les forêts de France sont des chênes; tout le monde sait aussi que la coupe annuelle de la forêt communale est le plus souvent délivrée en nature aux habitants pour leur usage. Eh bien, le croirait-on! dans un siècle de progrès comme le nôtre, une bonne partie de ces chênes si précieux, tombés dans le lot des affouagistes, disparaît dans leurs foyers! et cela dans un moment où les communes ont peut-être plus que jamais besoin de toutes leurs ressources! c'est bien le cas de dire que l'argent s'en va en fumée. Le remède est cependant bien simple, il suffit de mettre en vente les futaies; les marchands de bois les paieront assurément quatre fois plus cher qu'elles ne valent en bois de chauffage. Vous me direz : mais ce remède si simple, que ne l'emploie-t-on? Et la sainte routine! et le droit de l'affouager sur son lot! son droit *utendi et abutendi!* L'administration forestière a bien essayé partout de faire revenir les municipalités sur ces coutumes déplorables, mais... elle n'est pas le pouvoir exécutif. Un préfet l'a appliqué cependant ce remède; administrant un de nos départements les plus boisés et cherchant à faire produire aux bois communaux des ressources devenues hélas! si nécessaires, il s'adressa au conservateur des forêts qui le lui indiqua. Le préfet osa et fixa un jour où l'on vendrait au chef-lieu de l'arrondissement toutes les futaies des coupes affouagères; les marchands de bois vinrent; la concurrence s'établit; les futaies obtinrent le prix qu'elles valaient; les municipalités étonnées encaissèrent des sommes relativement considérables, et, depuis ce moment, le préfet a bien quitté le département, mais le mode de vente des futaies des coupes affouagères n'est pas parti avec lui. Espérons que d'autres oseront imiter l'intelligente et profitable énergie de ce bon administrateur; ils obtiendront assurément le même succès.

Chêne vert. — Le chêne vert est plus résistant encore que les chênes rouvre et pédonculé; son bois dur et corné se polit comme le marbre et donne d'excellents manches, des essieux, des poulies, toutes sortes de pièces de machines exposées à des frottements.

Il se conserve admirablement dans les lieux humides; le fait suivant le prouve surabondamment : on raconte que lors de la démolition du vaisseau *le Tonnant*, cinquante ans après sa construction, les courbes de pont en chêne vert étaient si bien conservées qu'elles furent réemployées.

L'ébénisterie en fait le plus grand cas à raison de ses superbes maillures.

Châtaignier. — Le bois de châtaignier n'a pas de maillures comme celui du chêne; les sujets de forte dimension sont d'ailleurs presque tous gâtés au cœur. C'est surtout un bois de fente; comme tel il fournit du merrain inférieur à celui du chêne, des échalas et des cercles de futaille supérieurs, des lattes, des échelles, des manches, des étais de mines.

Frêne. — Le bois de frêne est blanc, d'un tissu fin, nacré et onctueux au toucher quand il est travaillé et poli; il est souple, élastique et fort résistant à la rupture. C'est un excellent bois de charronnage, il fournit en cette qualité les brancards, timons, flèches, rais et jantes, palonniers, avant-trains de voitures, les bois de herse. C'est aussi un excellent bois de fente qui donne des rampes d'escalier, des avirons, des bois de chaises, des manches de toutes sortes, des queues de billard, des crosses de fusil. Les alpenstocks et les manches de piolet, dignes de ce nom, sont tous en frêne. Son aspect satiné permet d'en

confectionner d'assez beaux meubles; sa résistance à la rupture le recommande pour la fabrication des wagons; enfin la tournerie en fait grand cas.

Comme emploi particulier, on l'utilise, à l'exclusion de tout autre, dans la confection des fûts pour la conservation du kirschwasser; c'est le seul merrain dans lequel cette excellente liqueur puisse demeurer incolore, telle qu'elle est appréciée par les amateurs.

Je dois ajouter que, pour jouir des qualités qui le distinguent, le frêne doit avoir crû rapidement, c'est-à-dire dans les sols frais et substantiels qu'il affectionne. Il perdrait ces qualités s'il avait crû lentement, c'est-à-dire en sol sec et médiocre.

Acacia. — Le bois d'acacia a plus de nerf encore que le frêne et plus de durée que le chêne; il durcit en vieillissant et résiste merveilleusement à la pourriture; c'est lui qui donne les meilleurs cercles, rais de voitures, échalas, pieux et supports, chevilles de marine, échelons. Il fournit un merrain de première qualité, des parquets d'une belle couleur jaune foncé, des meubles très lustrés, enfin des bois de charpente presque incorruptibles.

Orme champêtre. — Le bois d'orme se distingue par sa ténacité, sa belle couleur rouge et sa résistance à l'humidité; il est très estimé pour les constructions hydrauliques ou souterraines; la marine l'accueille à l'égal du chêne pour les quilles des vaisseaux; l'artillerie le recherche pour les affûts et les caissons; la carrosserie pour les fonds de voitures.

La variété d'orme tortillard produit un bois à fibres entrelacées, éminemment résistant à la fente et employé tout spécialement à la fabrication des moyeux de voitures, tampons de wagons, treuils, cabestans et en général à la confection de toutes les pièces exposées à des pressions ou chocs dangereux : poulies, masses, dames, écrous, etc.

Noyer. — Le noyer est souple, doux, malléable; exposé pendant une demi-heure à la vapeur d'eau, il se laisse ployer et contourner de toutes manières. Il fournit les meilleures crosses de fusil et de pistolets, les sabots les plus durables, d'excellents bois de wagon.

En raison de sa belle couleur brune et de ses veines superbes, le noyer fournit un placage des plus estimés à l'ébénisterie, qui l'emploie aussi à la fabrication des meubles sculptés.

Charme. — Le bois de charme est surtout un bois de chauffage. Toutefois l'ébénisterie s'en sert, à défaut de poirier, pour les placages de bois noir.

Il résiste fort bien à la pression et à la fente; on en fait des vis de pressoir, des coins, des maillets de tailleur de pierre; c'est même le bois le plus estimé pour les formes de chaussures.

On l'emploie aussi beaucoup, en tournerie, comme essence de second ordre; ainsi on en fait des queues de billard à défaut de frêne; des boules et des quilles à défaut de buis et d'orme; des fouets faute de micocoulier; des navettes faute de houx; des robinets faute d'érable.

Hêtre. — Le hêtre présente une couleur fauve clair qui se fonce à l'air avec le temps. Débité sur mailles, il montre des plaques brillantes et satinées, plus petites et plus nombreuses que celles du chêne; ce qui le fait employer quelquefois pour les parquets. Ce bois n'a pas de qualités propres qui le désignent pour un emploi déterminé, mais il est abondant, peu cher et propre à la fente.

On en consomme une énorme quantité en traverses de chemins de fer, en sciages à bon marché, en sabots, en pelles, en merrain grossier pour matières sèches, en bois de brosses. Le charronnage en fait des attelles de collier, des jantes, des oreilles de charrue. L'ébénisterie en fait une quantité de meubles communs, ou la carcasse de meubles plus soignés qui reçoivent alors un placage. Il fournit encore des bois de tamis, de soufflets, de moulins à café et toutes sortes d'objets de tournerie.

Un des emplois particuliers du hêtre, c'est de fournir des râpés, ou minces copeaux destinés à clarifier les vins. Le vin nouveau, versé sur ces copeaux frais et entremêlés de raisin, devient buvable en quelques jours et reçoit le nom de vin de bûchettes.

Voici encore un emploi curieux du hêtre : je connais un industriel, habitant un coin perdu de la montagne des Vosges, qui achète du bois de hêtre à 20 francs le mètre cube et le laisse exposé à l'air aux environs de son habitation; bientôt le bois, décomposé, produit en abondance des agarics amadouviers; lorsque la récolte de ces champignons est terminée, le bois est arrivé précisément au degré de décomposition voulu pour être utilisé par les ouvriers qui polissent les pièces d'horlogerie, et l'heureux industriel le revend au prix de 100 francs le mètre cube. Vous le voyez, messieurs, la fortune vient quelquefois encore en dormant. Il paraît que la récolte d'amadou donne de bons résultats, car la personne dont je viens de parler a bien voulu nous envoyer des spécimens bizarres de sa production ; ce sont : un chapeau et une casquette faits chacun d'un seul morceau. En tant que chapellerie, je reconnais volontiers que c'est détestable et n'en conseillerai jamais l'emploi. Je ne les ai vus rendre réellement service qu'une seule fois. L'un de mes camarades, par un jour de grand vent, chaque fois qu'il voulait allumer un cigare, déchirait un morceau de la visière. La journée fut longue; mon camarade était grand fumeur; le soir, il ne lui restait plus qu'une calotte informe. (*Rires.*)

Érable. — L'érable a un joli bois, solide et fin, ne se tourmentant guère. Scié sur mailles, il donne de beaux parquets et des meubles à l'aspect nacré. Les luthiers le recherchent pour les fonds de violons, les crosses de violoncelles; on en obtient des robinets, de beaux sabots et de la boissellerie fine. Enfin il convient, en général, aux mêmes emplois que le hêtre.

Sorbier. — Le sorbier domestique ou cormier donne un bois de choix rouge brun. Il est des plus recherchés, à raison de son extrême dureté, de son homogénéité, de la finesse de son grain et du beau poli qu'il reçoit. Il tient le premier rang pour la fabrication des rabots, varlopes, vis en bois, manches de couteau, dents d'engrenage, et tous objets devant résister à des frottements, pressions ou chocs répétés. Après le buis, c'est lui qu'on estime le plus pour la gravure sur bois. Il est très apprécié des tourneurs et des luthiers qui le disputent aux mécaniciens, aux armuriers, aux sculpteurs et aux ébénistes.

Malheureusement, cet arbre croît très lentement ; il est rare etcher.

Alisier. — Les alisiers sont des succédanés du cormier, mais leurs qualités sont moindres que celles de ce dernier.

Poirier. — Le bois du poirier sauvage ressemble beaucoup à celui du cormier ; comme lui, il est rouge, dur, compact, homogène, à grains fins. Il prend et conserve si bien la teinture noire et garde un si beau poli, qu'on a peine à le distinguer de l'ébène vrai. Il donne des placages fort estimés pour meubles de luxe et surtout pour meubles incrustés. Les sculpteurs et graveurs sur bois en font un grand cas; après le cormier, il tient le premier rang dans la confection des équerres, T, règles et instruments de mathématiques.

Pommier. — Le pommier sauvage remplace quelquefois le poirier, mais il lui est bien inférieur; son bois est de couleur blanche.

Cerisier. — Le cerisier donne un assez beau bois, rouge, homogène, mais un peu cassant. C'est la tournerie qui l'emploie le plus, pour la fabrication des chaises, bobines, pipes, articles de Saint-Claude; on en fait aussi des placages de meubles et de brosses; mais tous ses produits sont de second ordre.

Faisons cependant une exception en faveur de la liqueur de première qualité que l'on retire de ses fruits. Le cerisier donne une petite cerise qu'on appelle merise, dont la dis-

tillation produit le kirsch. Bien que les oiseaux prélèvent une forte part de la récolte, on en recueille souvent assez pour obtenir en abondance l'excellente liqueur ; aussi dans certains pays le cerisier est-il l'objet d'une véritable culture forestière. On sait que ses jolies fleurs blanches paraissent avant les feuilles et couvrent entièrement l'arbre ; rien de curieux comme de voir, au début du printemps, les cerisiers recouverts comme d'un manteau de neige, au milieu de la nature qui s'éveille. Malheureusement, les petites fleurs sont souvent punies de leur précocité hâtive : arrive un refroidissement de la température, adieu les fleurs, et adieu la récolte ! Le bois de l'arbre lui-même résiste mal aux grands froids ; les hivers de 1879 et de 1880 ont tué beaucoup de cerisiers ; c'est là un des motifs qui causent la cherté du kirschwasser.

Une espèce de cerisier, le mabaleb, plus connu sous le nom de bois de Sainte-Lucie, produit un bois presque aussi parfumé que le merisier d'Autriche, et fort recherché pour la confection des étuis de pipes et pour la marqueterie.

Bouleau. — Le bouleau est d'un blanc mat, homogène et demi-dur. C'est le bois de tour par excellence. Le charme est trop dur ; le hêtre dégrade encore l'outil ; l'aune et le peuplier, trop tendres, s'écrasent sous la lame ; les résineux ont des fibres qui se décollent ; le bouleau seul a la fibre assez égale et assez serrée sans être trop résistante. On en fait des bobines pour fil, coton ; l'industrie parisienne en tire une foule d'objets de tournerie. La saboterie en consomme beaucoup pour les sabots de luxe.

Dans sa jeunesse, on l'emploie à la fabrication d'excellents cercles. Ses ramilles fournissent des balais solides et souples ; ce sont eux qui servent au balayage des rues de Paris.

Aune. — L'aune donne un beau bois rougeâtre à grains fins, demi-dur ; il supporte très bien les moulures et garde un beau poli. Sa qualité spéciale est de durer sous l'eau ; là, ce bois assez léger jouit des propriétés durables du chêne et de l'orme ; aussi l'utilise-t-on pour le boisage des puits de mines, les tuyaux de fontaine et les drains économiques, les pilotis. Venise est construite sur pieux d'orme et d'aune. L'ébénisterie en tire un placage imitant l'acajou ; la tournerie, des bobines, toutes sortes d'objets de passementerie, tels que fuseaux, patères, etc., enfin une foule de menus articles.

L'aune a un emploi particulier ; on en fait des meules destinées au polissage des pièces d'horlogerie en acier.

Peuplier. — Le peuplier donne un bois blanc, léger et très tendre, qui ne joue pas. Il fournit des voliges pour emballage, pour boîtes et pour confection de carcasses de meubles. C'est de lui que l'on tire les jouets, tels que chariots, brouettes, et les innombrables pelles et râteaux d'enfants qui coûtent tant de sous à la bourse des mères de famille.

Le peuplier croît très vite ; il rapporte environ un franc par an. Les ménages de fermiers ont l'habitude, dans certains pays, de planter, à la naissance de chaque enfant, cent peupliers. Quand, trente ans après, ils songeront à les établir, chaque arbre vaudra trente francs, et les cent représenteront trois mille francs ; ce sera la dot de l'enfant.

Tremble. — Le tremble a les mêmes emplois que le peuplier ; comme il se fend très droit, c'est lui qu'on emploie le plus à la fabrication des allumettes.

Tilleul. — Le bois de tilleul est blanc, léger et mou ; mais il est homogène, se travaille bien en tout sens, travaille peu lui-même et n'est pas exposé à la vermoulure ; aussi ce bois, privé simplement de quelques défauts plutôt que doué de qualités propres, convient-il fort bien à nombre d'usages. Les luthiers en tirent les claviers, les touches d'orgues et de pianos, des tables d'harmonie, des caisses à serinettes. La sculpture, l'ébénisterie et la tournerie l'utilisent à une foule d'usages : figures sculptées, cadres de tableaux, modèles de fonderie, objets de tour variés.

Comme emploi particulier, signalons les tables de cordonnier; l'entaille faite par le tranchet se referme après le passage de l'outil. Enfin le caviar se loge exclusivement dans des fûts de tilleul qui ne lui donnent aucun goût.

Saules. — Les saules ont un bois très mou et de troisième ordre; cependant ils ont aussi leurs qualités; ainsi on en fait de très bons échalas et d'excellentes perches à houblon, des liens, des cercles, des dents de râteaux, des roues à polir les cristaux, des voliges d'emballage.

Le bois de saule se coupe fort net; aussi n'est-il pas dédaigné par la râclerie; la vannerie et la sparterie communes en consomment des quantités considérables.

Arbrisseaux feuillus et résineux. Coudrier. — Le coudrier donne des cercles, des paniers, des bannes à charbon. Quand il est écorcé, on en fait les corbeilles préférées des ménagères parce qu'elles ne tachent pas le linge, des bâtons pour la soierie, des étuis à aiguilles. Comme emploi particulier, il sert à éclaircir les bières troubles. Les longs copeaux que l'on emploie à cet effet forment des centres d'attraction pour les particules solides, et ne communiquent aucun goût au liquide.

Cornouiller. — Le cornouiller mâle, aussi lourd que le buis, extrêmement dur et tenace comme la corne, donne les meilleurs manches d'outils, les échalas les plus durables, d'excellentes chevilles, de très bons échelons, des manches de parapluies et d'ombrelles, des cannes et des cercles.

Épine noire. — L'épine noire est employée dans la marqueterie et la tournerie.

Aubépine. — L'aubépine, qui forme les meilleures haies, convient aussi à la tournerie et fournit des manches de fouets et de cannes.

Troëne. — Le troëne donne de la vannerie fine.

Cytise. — Le cytise ou faux ébénier s'emploie comme fausse ébène ainsi que l'indique son nom; il prend un beau poli; la tournerie de Saint-Claude en fait grand cas : robinets, coquetiers, etc. Il a même une qualité extraordinaire, celle de mettre en fuite les sorcières et les sorciers. Ainsi dans les Alpes, où vit une population de bergers encore adonnée quelque peu aux pratiques superstitieuses, on a grand soin d'attacher au cou du bélier, en sa qualité de chef du troupeau, un collier de cytise qui supporte la clochette inséparable de chaque tête de bétail dans ces régions. Mais il faut que ce collier soit fait de cytise, sinon la jettatura ne pourrait être conjurée.

Buis. — Le buis a un beau bois jaune paille, très lourd, très dur, à grain extrêmement fin, se polissant comme la corne; c'est le bois le plus précieux pour la gravure et le tour. Tout le monde connaît les innombrables bibelots que l'on en obtient : vis, écrous, dents d'engrenage, poulies, bilboquets, boules et quilles, sifflets, etc., etc.

If. — L'if lourd, compact, d'un beau rouge, est une sorte d'intermédiaire entre le buis et l'ébène. En raison de sa grande résistance à la fente, il est recherché par la tabletterie, l'ébénisterie fine et la sculpture.

Genévrier. — Le genévrier, au bois également lourd, compact, résistant à la fente, odorant, fournit les bois de crayons, de bons pieux et supports, d'excellents échalas.

Houx. — Le houx donne des cannes, des manches de fouets, des outils, des engrenages, des incrustations d'ébénisterie. Il prend bien la couleur noire et garde un beau poli.

Sureau. — Le sureau, loin de rester le bois mou et sans résistance que nous lui connaissons tous dans ses jeunes années, donne au contraire en vieillissant un bois fin, jaune, très dur, recherché pour la fabrication des peignes, des manches, d'outils d'horlogerie et autres objets de tour.

Genêts et bruyères. — Les genêts et les bruyères des environs de Paris ne donnent que

des balais; mais la bruyère arborescente du midi de la France pousse sur de grosses souches qui tiennent le premier rang dans la confection des pipes dites en racines de bruyères.

Champignons ligneux. — Enfin il n'est pas jusqu'aux champignons ligneux, croissant sur les arbres dépérissants, que l'on n'utilise. Jamais un garde forestier n'achète d'amadou pour allumer la pipe qui le distrait dans ses tournées; c'est l'agaric amadouvier qui le lui fournit.

Le polypore du bouleau donne d'excellentes estompes et des cuirs à rasoirs fort appréciés.

Ayant épuisé les feuillus, je passe aux résineux.

Sapin et épicéa. — Le sapin et l'épicéa ont un bois léger et blanc. Les tiges en sont très longues et très droites, et le bois d'automne de chaque couche y forme des cylindres solides et élastiques qui jouent les uns sur les autres à la façon de ressorts. Aussi ce bois convient-il éminemment à la charpente. Il charge peu les murailles, dure longtemps quand on l'emploie sec et n'est pas cher. Pour les mêmes motifs, on l'utilise souvent à la mâture des vaisseaux.

Le sapin et l'épicéa donnent des sciages de toutes dimensions et servent à la confection de meubles communs, principalement au bâti des pianos, en raison de leur légèreté.

L'épicéa de croissance lente et très régulière, comme on le rencontre dans certaines parties des Vosges et du Jura, donne un bois à grain fin et sonore, très recherché pour les tables d'harmonie des instruments de musique. On le débite à cet effet en minces planchettes qui sont juxtaposées et réunies au moyen de colle forte.

Mélèze. — Le mélèze, trop peu connu, produit un bois rouge foncé, à grains fins, très résineux et qui vaut à coup sûr le pitchpin d'Amérique si vanté.

L'arbre qui le produit a son habitat naturel dans la partie la plus haute des Alpes. Il est regrettable que les difficultés de vidange aient jusqu'ici relégué son emploi à peu près dans les régions qui le produisent et où on l'estime assez pour dire de lui qu'il est incorruptible. Vous connaissez tous les chalets et les magasins à fourrage des Alpes et de la Suisse. Chacun d'eux porte gravé le millésime de l'année de sa construction. Approchez-vous, et, quand vous aurez lu, vous reconnaîtrez qu'elle remonte souvent à plusieurs siècles.

Pins. — Le pin sylvestre a les mêmes emplois que le sapin et l'épicéa, mais des qualités moindres. Cela tient surtout à son aubier très large et peu durable.

Les pins laricios d'Autriche et de Corse donnent encore plus d'aubier que le pin sylvestre.

Le pin maritime leur est encore inférieur; mais, en raison de la résine qui l'imprègne entièrement, il trouve un excellent emploi dans les pilotis et les constructions hydrauliques en général.

Le pin d'Alep ne fournit que rarement de grosses pièces, et son bois n'a pas d'emploi particulier.

Une chose digne de remarque, c'est qu'à l'inverse de ce qui a lieu pour le chêne, le bois des résineux est d'autant plus fin et plus lourd que l'arbre a crû plus lentement. Un mot d'explication le fera d'ailleurs comprendre. Les couches annuelles d'accroissement sont composées de deux parties bien distinctes : une première zône, dite de printemps, formée de larges vaisseaux dans le chêne et de grosses fibres dans les résineux, constitue un tissu blanchâtre, lâche et peu solide; tandis que la deuxième zône, dite d'automne, formée de fibres fines et serrées ou même de cellules, donne un tissu coloré, dur et corné, d'une grande solidité. Or, il se produit ce fait curieux que, chez les chênes, quelle que

soit d'ailleurs la largeur de l'accroissement annuel, la zône de printemps garde toujours la même épaisseur, tandis que la zône d'automne est d'autant plus développée que la couche annuelle est elle-même plus large. Chez les résineux, c'est précisément le contraire qui se produit : la zône dure d'automne est toujours mince, et la zône tendre du printemps est d'autant plus développée que la couche annuelle l'est elle-même. On voit donc pourquoi le résineux qui a crû vite donne un bois de qualité inférieure à celui qui a crû lentement, tandis que le contraire a lieu pour le chêne.

Les résineux résistent mal à la pression : aussi ne valent-ils pas grand'chose pour traverses de chemin de fer.

PRINCIPAUX EMPLOIS DU BOIS

J'en ai fini, messieurs, avec cette énumération fatigante.

Je voudrais maintenant aborder quelques-uns des emplois généraux du bois : chauffage, sciage et charpente, fente, travail à la gouge.

Bois de chauffage. — Je ne m'étendrai pas sur le bois de chauffage, c'est là un sujet trop connu.

Le débit des bois de feu se fait généralement sur le parterre des coupes; les tiges et les grosses branches sont découpées à la hâche ou à la scie suivant des dimensions fort variables et sont ensuite empilées en stères ; des rameaux et des menues branches on forme les fagots et les bourrées; ces dernières ne contiennent ordinairement que des brindilles.

Pour ne parler que des environs de Paris, nous dirons que les bois empilés en stères ou bois de corde se divisent ordinairement en grand bois et calin. Le grand bois est composé de rondins, c'est-à-dire de bûches non fendues mesurant de 0^m20 à 0^m70 de tour au petit bout, et de bois de quartier, c'est-à-dire de bûches plus fortes refendues; le tout mesurant de 1^m à 1^m14 de longueur. Le calin est formé généralement de rondins assez courts mesurant de 0^m10 à 0^m30 de tour au petit bout et environ 0^m80 de longueur.

Parmi les bois que nous brûlons chaque jour : le bois neuf est le plus estimé, c'est celui qui arrive des lieux de production par bateau, chemin de fer ou charroi ; le bois de flot est celui qui est transporté à bûches perdues ou par train de bois sur les rivières ; le bois pelard est celui qui a été écorcé.

Un stère de bois de chêne, après quelques mois de séjour en forêt, pèse environ 450 kilogrammes, un stère de bois de hêtre ou de charme 500 kilogrammes, un stère de bois blanc ou résineux 400 kilogrammes.

Quant aux fagots, cotrets, bourrées, ils présentent des dimensions et des poids variables suivant les régions; on connaît le proverbe : il y a fagot et fagot.

Il est assez difficile, à moins d'être expert en la matière, d'acheter du bois de chauffage sans s'exposer à des mécomptes. Si l'on achète au volume, on se heurte à la question de l'empilage. J'ai fait démolir sous mes yeux quatre stères de bois de hêtre et les ai fait réempiler successivement en trois stères d'abord, puis en cinq et enfin je les ai remis en quatre comme l'avait fait le marchand de bois. Si l'on achète au poids, on se heurte à la question du plus ou moins de dessication des bois, laquelle est intimement liée avec celle de la facilité de combustion.

Sciage et charpente. — Je ne dirai aussi que quelques mots du sciage et de la charpente. Tous, vous avez vu le chêne et le sapin débités en planches à parquets ou autres, en madriers, en bois de construction ; tous, vous avez vu aussi le peuplier débité en voliges.

Assurément je risquerais d'être encore moins intéressant que je ne puis l'être en ce moment, si je vous donnais la fastidieuse nomenclature des produits du sciage et de la charpente, des noms bizarres qui leur ont été infligés et de leurs dimensions usuelles.

Je signalerai seulement la perte considérable que l'on fait dans toutes les usines de France qui scient le bois de sapin sur les lieux mêmes de la production. On a conservé par une routine inexcusable l'outillage de nos ancêtres. Non seulement le fer de la scie a presque toujours une épaisseur trop forte; non seulement les dents sont trop écartées et livrent au fer une voie trop large, mais encore la vitesse de l'outil est trop faible : les fibres au lieu d'être coupées nettement, sont arrachées et comme mâchées; pour avoir une surface lisse, il faut que le rabot enlève encore une forte épaisseur de la planche. Il y a là un véritable gaspillage contre lequel on ne saurait trop s'élever. A peine quelques rares propriétaires de scieries, plus intelligents, ont-ils employé la lame mince en acier, donné moins de voie, et accéléré la vitesse de l'outil. Ce ne sont là que de très rares exceptions.

Débit des bois de sciage. — Les bois de sciage se débitent soit sur dosses, soit sur quartier, soit sur mailles.

Le débit sur dosses consiste à faire passer dans l'arbre un certain nombre de traits de scie parallèles à l'un de ses diamètres ; on en obtient des planches ou des madriers de longueurs inégales qui ont deux défauts; celui de contenir le cœur même de l'arbre qui est toujours exposé à se voiler et à se fendre et celui de cacher les maillures du bois si agréables à l'œil; toutefois c'est le seul débit applicable aux pièces de petites dimensions (fig. 1).

Le débit sur quartier consiste à diviser la pièce en quatre quartiers suivant deux diamètres perpendiculaires et à diviser ensuite chacun de ces quartiers en tranches parallèles; ce mode de débit ne peut s'appliquer, on le conçoit, qu'à des bois de dimensions déjà assez fortes, d'au moins $0^{m}50$ de diamètre; sans quoi, il y aurait trop de déchet. Il présente déjà sur le précédent les avantages de laisser de côté le cœur et de donner quelques planches débitées sur mailles (fig. 2).

Avant de décrire le troisième mode de débit dit sur mailles, je dois expliquer ce que c'est que la maille elle-même. Les mailles sont constituées par des rayons blanchâtres, plus ou moins épais, formés d'un tissu cellulaire très fin ; tous les rayons ne partent pas du centre même de l'arbre, mais presque tous s'étendent jusqu'à l'écorce ; ils présentent sur la section longitudinale polie, des miroirs qui flattent le regard dans tous les parquets ou les meubles faits de bois maillés : chêne, chêne vert, hêtre, érable, platane.

Il résulte de la disposition même de ces mailles que, pour obtenir des planches à miroirs, il faudrait débiter l'arbre suivant les rayons de la circonférence; ensuite on retaillerait chaque morceau en planches dont une face serait bien maillée. Malheureusement, en opérant ainsi, on aurait un déchet considérable : aussi emploie-t-on les méthodes suivantes qui, sans perdre de bois, se rapprochent le plus possible du débit sur maille type.

La méthode hollandaise est celle-ci, elle cause encore une certaine perte de matière et donne des planches de dimensions irrégulières (fig. 3).

Le débit dit de Paris est préférable. Le voici (fig. 4).

Il permet d'obtenir des sciages variés et de dimensions usitées dans le commerce. C'est ce dernier débit qui fournit tous ses produits à l'industrie parisienne des meubles massifs et à celle des parquets.

Le débit de Paris ne convient pas seulement aux bois maillés, c'est encore le meilleur pour les autres bois, et surtout pour les résineux : ainsi les sapins et épicéas, en France, sont débités ordinairement en planches sur les lieux mêmes de production, dans des scieries quelques peu primitives. On y connaît à peine de nom le débit sur mailles. C'est là

une cause sérieuse de moins-value de la marchandise produite, car le débit local laisse voir les recouvrements affreux des planches sciées tangentiellement aux couches d'accroissement, et cause les esquilles qui se soulèvent trop souvent au milieu et aux coins des feuilles de parquet.

C'est par l'étude des mailles du chêne que l'on a combattu la légende qui attribuait au châtaignier l'honneur d'avoir fourni les charpentes de nos vieilles cathédrales et de nos vieux monuments d'architecture en général. Ces maillures, si visibles dans le chêne, font défaut dans le châtaignier. Je veux dire, du moins, qu'elles y sont tellement fines qu'il est impossible de les distinguer à l'œil nu. Il a donc suffi d'entamer légèrement avec un canif une pièce de charpente quelconque pour être immédiatement et indubitablement renseigné. S'il y a des mailles, ce n'est pas du châtaignier et... toujours et partout on a trouvé les mailles révélatrices.

Traverses de chemins de fer. — La question des traverses a été traitée ici même, il y a deux jours, par M. l'inspecteur des forêts Noël, et largement étudiée ; je n'en dirai qu'un mot.

Un mètre cube de bois rond en chêne donne environ huit traverses ; un mètre cube de hêtre, dans les mêmes conditions, en donne à peu près neuf. Or, il faut 2,500 traverses par kilomètre à double voie (y compris les évitements, les gares, etc.) ; et elles ne durent que de dix à quinze ans, suivant l'essence du bois et la substance dont elles sont injectées. On peut juger par là de l'immense consommation de bois qu'exigent la pose et l'entretien des traverses de chemin de fer.

Placage. — Les meubles en bois plein coûtent le plus souvent fort cher, sont assez lourds à manier, et sont exposés à se déjeter ou à se fendre. Si l'on a employé pour leur confection des bois de plusieurs années de coupe et complètement secs, il est évident qu'ils seront moins exposés à jouer : *cessante causa, cessat effectus.* Mais, pour attendre aussi longtemps, il faut un approvisionnement qui immobilise sans intérêt un fort capital. Le temps n'est guère à ces sacrifices; on emploie presque toujours le bois trop vert.

Le placage donne le moyen d'éviter le prix exagéré des meubles massifs et de diminuer leur poids et leur tendance à se déjeter ou à se fendre. En effet, l'emploi des placages en ébénisterie n'a pas seulement pour objet de réaliser une économie sur le bois; il est reconnu que les panneaux établis au moyen d'une feuille de bois blanc qui ne joue pas (par exemple du grisard ou peuplier de Hollande, du peuplier d'Italie, tous deux bois très légers), sur laquelle on applique des feuilles de placage, sont moins exposés à se déjeter et à se fendre que les panneaux en bois plein, alors même que ces derniers seraient débités depuis longtemps.

Afin d'obtenir plus de garantie dans la confection des meubles de luxe, on procède ordinairement par placage et contre-placage. On prend une volige de grisard d'épaisseur voulue, et l'on applique sur chacune de ses faces une feuille de placage de chêne dont les fibres sont placées perpendiculairement à la direction des fibres du bois blanc. Sur ce premier placage, on applique à la face externe un second placage en bois exotique destiné à former le revêtement extérieur du meuble (palissandre, acajou, noyer), et à la face interne, soit un second placage de chêne, soit un placage d'érable teint ou de tout autre bois devant apparaître à l'intérieur du meuble. Les deux derniers placages sont placés l'un et l'autre dans un sens perpendiculaire à celui des premiers; leurs fibres se trouvent dès lors disposées dans la même direction que celle du grisard. Le tout constitue un ensemble absolument réfractaire au travail moléculaire du bois. Le chêne est l'essence la plus employée dans l'industrie parisienne pour le contre-placage.

On obtient les bois à plaquer de deux manières : les plus beaux se font à la scie; ils

ont environ 1 millimètre d'épaisseur; le déchet dépasse 50 o/o, parce que le fer de la scie a lui-même une épaisseur minima de 1 millimètre. Aussi a-t-on cherché à diminuer cette perte considérable de matière; on y est arrivé par le tranchage, qui rend 100 pour 100. Afin de faciliter l'opération, le bois à trancher est d'abord soumis à l'action de la vapeur d'eau qui provoque un certain ramollissement de la fibre ligneuse. Le bois est ensuite fixé sur une table qui peut être animée d'un mouvement ascensionnel, au moyen de vis de rappel. Un large couteau disposé en forme de rabot agit horizontalement et enlève à la surface du bois à trancher, au fur et à mesure qu'il se présente à son action par l'exhaussement, un mince copeau dont le ramollissement prévient la rupture. Les feuilles ainsi obtenues sont de véritables copeaux de rabotage; elles ont les mêmes dimensions superficielles que les pièces dont elles proviennent, et une épaisseur variable qui peut descendre au-dessous de 5/10 de millimètre. Toutefois, nous devons dire que la vapeur d'eau enlève à ces feuilles une partie de leur aptitude à prendre le vernis; aussi ne les utilise-t-on d'ordinaire que pour contre-placages, ou placages d'intérieur, ou enfin placages d'objets à bas prix : brosses, etc.

Marqueterie. — Dirai-je quelques mots de la marqueterie? Cette industrie si parisienne exige non seulement les qualités d'habile découpeur, mais encore celles d'artiste dans la recherche des tons et des couleurs. Les incrustations si gracieuses et si fines, qui sont le triomphe de notre ébénisterie dans les meubles et dans les parquets, sont dues à l'art des marqueteurs. Cette exposition est remplie de leurs chefs-d'œuvre. La marqueterie emploie surtout des bois exotiques qui présentent des couleurs plus riches et des tons plus variés que les nôtres.

Fente. — La fente a été connue de tout temps; c'est elle qui a longtemps, très longtemps fourni seule le merrain, les échalas, les manches de toutes sortes, les aissis, les cercles ou bois de tamis, les feuilles dont on fabrique les innombrables boîtes de dragées, de dattes, de pharmacie. La fente suit les fibres du bois. Mais ces fibres ne sont pas toujours bien droites; si l'on rencontre la naissance d'une branche, les fibres s'infléchissent, et l'on obtient des produits de surface gauche; si l'on trouve un nœud, c'est bien pis : la fente s'arrête, et une quantité souvent considérable de matière première tombe au rebut. Toutes ces causes de déchet ou de mal-façon ont excité le génie des inventeurs, et maintenant on débite à la scie du merrain, des échalas, des jantes; on tourne les manches; enfin on a créé le tranchage.

Ici un couteau formidable, actionné par de puissantes machines, divise l'arbre en tranches parallèles, sans aucune perte, rendant 100 pour 100 de la matière brute, et fournissant des produits prêts à être employés immédiatement par l'industrie, car la surface des tranches est unie comme celle formée par le rabot. Il économise sur le sciage toute l'épaisseur du fer, celle de la voie et celle enlevée par le rabot; économies qui représentent, suivant l'épaisseur des planches, depuis un dixième jusqu'à un tiers et presque moitié de la matière. Ces avantages sont tellement considérables et sautent si clairement aux yeux que l'on ne peut qu'applaudir à cette industrie naissante et lui prédire un riche avenir. Je n'entrerai pas davantage, d'ailleurs, dans un sujet traité tout dernièrement dans cette enceinte par une personne absolument compétente : j'ai nommé M. Plessis, membre du jury de cette exposition, inventeur d'une machine à trancher le bois, dont on ne saurait assez vanter l'installation savante et le fonctionnement parfait.

Toutefois, si le sciage et surtout le tranchage présentent sur la fente l'avantage incontesté de réduire considérablement le déchet de fabrication, ils ont l'inconvénient de couper les fibres du bois et de lui enlever ainsi une partie de sa résistance à la rupture. La fente, au contraire, suit ces fibres; les produits qu'on en obtient défient, en fait de

solidité, toute concurrence avec ses ennemis : le sciage, le tranchage et la tournerie. C'est la fente seule qui donnera le merrain destiné à loger les liquides; les merrains sciés serviront pour matières sèches ou semi-liquides : ciment, soude, clous, poissons salés, beurre, etc. Jamais l'on ne verra un ouvrier employer, pour les manches de ses outils, autre chose que le produit de la fente; il laissera les manches tournés aux balais des cuisinières et des femmes de chambre. Les montagnards risqueraient leur vie si leurs alpenstocks étaient sciés, tournés ou tranchés; ceux-là sont bons pour des touristes moins sérieux. Les carrossiers risqueraient la rupture des rais de leurs voitures. Les vignerons, si, par hasard ils emploient près des montagnes quelques échalas de sapin scié, ne le font qu'en raison de la différence du prix qui marque la différence des qualités. Jamais on ne sciera ou tranchera un bardeau pour la toiture des maisons; on n'en trouverait pas le placement; pas plus qu'on ne sciera ou tranchera la mince lanière du chêne, dont on confectionne les paniers à charbon du Havre, si légers et si résistants. Il en est de même pour les corbeilles de chataigniers du midi de la France, les brancards et timons des voitures, les bois de selles ou de colliers pour attelage, les manches de fouet si renommés de Perpignan, etc., etc.

Sabotage. — Le sabotage est une industrie toute particulière, qui emploie beaucoup de bois dans les régions froides de la France. C'est le noyer qui fournit les meilleurs sabots ; on lui attribue une durée double de celle des autres essences.

Viennent ensuite le bouleau et l'aune, dont le bois fin et homogène se travaille aisément; toutefois ces essences offrent peu de résistance aux influences atmosphériques ; la chaleur de l'été fait quelquefois fendre la partie supérieure du sabot; elles servent surtout au sabotage de luxe en raison de leur légèreté.

Le hêtre fournit la majeure partie des sabots en usage dans l'est de la France et dans la cavalerie. Cette essence se prête admirablement à la fente et résiste assez bien à l'usure. On emploie encore le frêne, le mûrier, le micocoulier, l'érable, le saule blanc.

Enfin, la Lozère consomme une grande quantité de pin sylvestre. Ce bois se prête, il est vrai, fort peu à la fente, et la fabrication comporte par suite des déchets considérables. Mais le pin coûte fort peu cher; de plus, il est saturé de résine qui le rend imperméable à l'humidité, et par suite chaud au pied. Il est aussi fort léger, ce qui lui constitue une qualité réelle. Qui de nous n'a souvent gémi de traîner à ses pieds des chaussures trop lourdes ! Les régions élevées de la Lozère ont même leur forme de sabots particulière, à deux talons élevés et ferrés, qui leur permettent de traverser sans humidité les boues du dégel, et leur assurent une longue durée.

Le travail des sabots à la main demande beaucoup de temps, trop de temps: on fait maintenant beaucoup de sabots à la mécanique.

Sculpture. — Le sabotage du travail à la gouge, nous conduit naturellement à parler de la sculpture sur bois. C'est là encore une industrie qui exige l'habileté de l'opérateur et le talent de l'artiste. On la trouve plus ou moins développée, depuis le produit de l'humble artisan qui, dans le Jura, la Suisse, la Forêt noire, produit les mille petits bibelots, animaux, horloges, figures que l'on connaît, jusqu'à l'œuvre de l'artiste qui orne nos plus beaux meubles ou l'intérieur de nos églises.

La sculpture est un art ancien ; autrefois même les sculpteurs apportaient-ils plus de temps et de soin à leurs travaux; nous en avons la preuve dans les inimitables chefs-d'œuvre de nos vieilles cathédrales et dans les vieilles maisons en bois de Strasbourg et de Rouen, dont un spécimen décore la nef de ce palais.

Maintenant, il faut produire plus vite et à meilleur marché; les besoins de la consommation nous en ont fait une loi : aussi a-t-on remplacé, autant qu'on l'a pu, la main

de l'homme qui exige un long apprentissage par le fer des machines inconscientes mais absolument régulières dans leur travail. L'industrie des meubles sculptés est localisée dans les départements des Vosges et de Meurthe-et-Moselle; leurs produits sont expédiés à Paris sous le nom de meubles de Lorraine. A peine ai-je besoin d'ajouter que les sculptures mécaniques n'ont guère que leur qualité de bon marché et ne peuvent même pas être comparées aux travaux de nos sculpteurs.

DE QUELQUES PRODUITS SPÉCIAUX DES BOIS.

Je vais maintenant, messieurs, passer en revue quelques-uns des produits spéciaux du bois : les charbons, la pâte à papier, les écorces, la gemme du pin maritime.

Carbonisation et distillation du bois. — Le bois de chauffage constitue une matière essentiellement encombrante et lourde. Il en coûte le plus souvent fort cher pour l'amener des lieux de production aux centres de consommation, encore que l'on emploie les modes de transport les plus économiques : trains de bois et bateaux. Parfois même, en raison de l'éloignement et de l'état des voies de vidange, le prix du transport atteint et dépasse sa valeur vénale. Comment alors en tirer parti?

Pour réduire le volume et le poids à voiturer, on a pu autrefois incinérer la matière première, afin d'en extraire la potasse et la soude qu'elle contient. Alors que j'étais tout jeune agent, l'administration m'avait libéralement octroyé un poste perdu sur le sommet des Vosges, où le courrier n'arrivait pas tous les jours, empêché qu'il était par l'épaisseur de la neige. Dans ce pays déshérité, j'ai trouvé un canton de forêt qui avait emprunté à ce mode de faire son nom de Potaschplatz (place à potasse).

Nous sommes loin heureusement de ces procédés primitifs et peu rémunérateurs. On fait depuis longtemps du charbon et l'on obtient ainsi un rendement d'environ moitié en volume et du cinquième seulement en poids. Puis on transporte hors de la forêt le noir produit, soit dans des sacs, soit dans d'immenses paniers faits de jeunes brins de charme qu'on appelle *bannes*.

Le charbon de bonne qualité est peu cassant, peu gerçuré et très sonore; la cassure en est brillante.

On vendait autrefois le charbon à l'hectolitre; mais, comme il y a charbon et charbon absolument de même qu'il y a fagot et fagot, comme les charbons de bois blanc brûlent beaucoup plus vite que les charbons de bois dur, on a établi avec raison la vente au poids.

Les charbons, dont les ménages et les forges font de si grandes consommations, se préparent ordinairement en forêt même, par le procédé dit des meules qui ne demande qu'un peu de main-d'œuvre. Les rendements qu'il donne, ceux que j'ai cités tout à l'heure, sont faibles. Pour y remédier, on a essayé de la carbonisation en vase clos. On a obtenu 25 o/o en poids et évité les mécomptes et les accidents inhérents au procédé des meules; mais les appareils, exigeant des frais assez considérables d'achat et de transport, se sont peu vulgarisés.

Certaines usines distillent le bois dans un vaste récipient en métal, installé sur un foyer et dont la partie supérieure communique avec une série de tubes réfrigérents. On chauffe et il se dégage un mélange de matières volatiles de composition variable suivant la nature du bois et l'élévation de la température. Les unes se condensent; les autres, à l'état de gaz, servent à l'éclairage de l'usine ou sont ramenées au foyer dont elles activent la combustion; dans le récipient reste un charbon d'une nature particulière et de qualité inférieure comme chauffage. Des produits condensés et liquides, chimiquement traités, on obtient du goudron, de l'esprit de bois, des acides acétique et pyroligneux, de la créosote, de l'acide phénique, etc., etc.

La bourdaine fournit spécialement le charbon employé à la confection de la poudre. On peut voir, dans la salle voisine, la botte de bourdaine brute et la botte écorcée telle qu'on la livre aux poudreries de l'État.

Le fusain donne le charbon particulier que tout le monde connaît. On l'emploie aussi, comme celui de la bourdaine, pour la fabrication de la poudre.

Pâte à papier. — Dans la fabrication du papier et du carton, le bois a fait, au commencement de ce siècle, son apparition en qualité de succédané du chiffon. On le défibre soit mécaniquement, soit chimiquement, et la pâte que l'on obtient est mélangée aux déchets de chanvre, de lin ou de coton dans des proportions très variables, qui atteignent 50 à 60 pour 100 dans certains cas et dépassent même ce chiffre.

Tous les bois ne sont pas également propres à cet usage : le tremble et le tilleul donnent la pâte la plus blanche; le peuplier et le bouleau ont la fibre plus courte; les résineux : épicéa, pin sylvestre, sapin, pin maritime, fournissent la pâte la plus susceptible de se feutrer. On fait actuellement une énorme consommation de ces dernières essences.

Le procédé mécanique de la préparation de la pâte consiste simplement dans l'usure du bois par une meule de grès : c'est un râpage. Avant d'être soumise à l'action de la meule, la bûche est écorcée et purgée de tout nœud, vice ou impureté quelconque.

Dans le procédé dit chimique, la bûche, préalablement décortiquée et purgée, est divisée en copeaux d'environ un centimètre d'épaisseur. Ces copeaux sont ensuite soumis, dans des vases hermétiquement clos, à un lessivage à la soude, sous de fortes pressions et à une très haute température. Ils en sortent complètement désagrégés et réduits en une pâte que l'on blanchit au chlore et qu'on livre ensuite aux papeteries.

Écorces à tan. — C'est la tannerie qui fait le plus grand emploi de l'écorce des arbres. Elle utilise celle du sumac, des chênes verts, tausin, rouvre et pédonculé, du bouleau, de l'aune, de l'épicéa, du pin d'Alep.

C'est avec le sumac que l'on obtient le maroquin; on en emploie non seulement l'écorce, mais aussi le bois et surtout les feuilles. Le bouleau donne aux cuirs de Russie leur odeur caractéristique. L'aune colore le cuir en un jaune rougeâtre. L'épicéa s'emploie dans le Doubs, le Jura et la Savoie. Le pin d'Alep est recherché par les pêcheurs, qui s'en servent pour donner à leurs filets, en même temps qu'une durée prolongée, la teinte brune qui les rend moins visibles dans l'eau.

Mais c'est le chêne qui sert presque exclusivement en France. L'écorce, détachée de l'arbre et séchée, est réduite, au moyen de concasseurs et de moulins, en une poudre qui s'appelle *tan* et que l'on emploie sans autre préparation pour le tannage des cuirs. Il faut environ 3 kilogr. de tan pour un kilogr. de peau fraîche ou un demi-kilogr. de peau desséchée. Que l'on juge par là de l'énorme quantité demandée par l'industrie, si l'on considère qu'un stère de bois de chêne fournit à peu près 70 kilogr. de tan.

L'écorce se livre ordinairement sur le parterre des coupes par bottes ou fagots de 20 kilogr. Voici le système bien simple et tout à fait rustique employé par les bûcherons pour le pesage de leurs bottes. Ils ne connaissent pas la fameuse balance de précision que nous avons tous eu tant de mal à étudier dans nos cours de physique. Ils équilibrent leur instrument à 20 kilogrammes, et quand la charge fait bascule, ils n'ont plus qu'à entourer d'un lien leur fagot.

La valeur de l'écorce dépend de sa richesse en tannin; et, comme cet acide est très soluble dans l'eau, il est fort important de la conserver à l'abri de l'humidité. Un séjour quelque peu prolongé à la pluie lui enlève une grande partie de sa valeur. Au reste, nos tanneurs ne s'y laissent plus prendre et le plus souvent, à l'heure actuelle, avant de conclure un marché, ils dosent la quantité de tannin contenue dans l'écorce.

Celle-ci ne se détache facilement de l'arbre qu'en temps de sève, par conséquent, pendant un laps de temps fort court, et alors que la main-d'œuvre dans les campagnes est fort recherchée. On a essayé de remédier à cet inconvénient en détachant l'écorce à l'aide de la vapeur. Ce procédé permet d'écorcer en tout temps. Malheureusement, la vapeur d'eau à 100° environ, dans laquelle on doit laisser séjourner le bois au moins une demi-heure, dissout une partie du tannin et enlève par suite au produit une partie de sa qualité.

C'est le chêne vert, lequel croît abondamment dans le midi de la France, qui fournit l'écorce la plus estimée. Dans un taillis de vingt ans, par exemple, elle entre pour moitié dans la valeur de la coupe. Vient ensuite le chêne tauzin, dont l'habitat occupe le sud-ouest de la France. Enfin, les racines du chêne Kermès donnent aussi un produit des plus estimés, réservé ordinairement pour les préparations anatomiques.

Emplois divers des écorces. — Après la tannerie, nous citerons encore d'autres emplois de l'écorce. Ainsi celle du tilleul fournit, dans certains pays, des liens pour les fagots et les gerbes. Elle sert aussi à la confection de cordages et de cordes à puits fort estimés. On prétend même que ces dernières sont moins sensibles que celles de chanvre aux alternatives de sécheresse et d'humidité.

L'écorce du bouleau et celle du cerisier sont recherchées, à cause de leur imperméabilité et de leur souplesse, pour la confection de tabatières, de boîtes à sel et autres menus objets.

L'écorce d'aune donne, avec le sulfate de fer, une couleur noire utilisée par les teinturiers et les chapeliers.

Le tan qui a servi à la préparation du cuir se vend en mottes pour chauffage.

Les bouchons de toutes sortes nous sont donnés par le chêne-liège et le chêne occidental. Lorsque le fût de l'arbre a atteint la dimension convenable, on le démascle, c'est-à-dire qu'au moment de la sève, où l'écorce est à peine adhérente au bois, on lève une première fois cette écorce que l'on appelle liège mâle et que l'on n'utilise pas pour la fabrication des bouchons. On attend alors un laps de temps suffisant pour que l'écorce nouvelle produite, appelée liège femelle, ait acquis l'épaisseur demandée par l'industrie, soit $0^{m},027$; on la lève alors en temps de sève ; on la démère, c'est-à-dire qu'on en râcle la partie extérieure et coriace; puis on la fait bouillir pour la rendre malléable et on la laisse sécher sous des poids qui lui conservent une surface plane. C'est à l'état de planches ainsi obtenues que le liège est livré aux bouchonniers, qui le travaillent soit à la main, soit au moyen de machines.

Il faut de six à quinze ans, en moyenne de huit à douze ans, pour qu'un arbre produise une épaisseur de liège de 27 millimètres.

Rien de curieux comme l'aspect d'une forêt où l'on vient d'opérer la levée de l'écorce, avec ses fûts rouges et comme ensanglantés, si ce n'est peut-être la composition et le travail d'un atelier de *rusquiers*. C'est le nom donné, en Provence, aux ouvriers qui procèdent à la récolte. Mais ces détails nous entraîneraient trop loin, et j'ai encore à vous parler de la gemme du pin maritime.

Gemme du pin maritime. — La résine et ses dérivés sont produits par le pin maritime, essence qui peuple à peu près exclusivement les dunes du littoral océanien de la France.

La matière résineuse appelée *gemme* a pour véhicule la sève qui circule dans l'aubier. On la récolte en pratiquant dans l'écorce de l'arbre des incisions appelées *carres*, au pied desquelles on installe, comme récipient, un pot de terre vernissée. De temps en temps, tous les huit jours, tous les cinq jours même, on rafraîchit la carre en enlevant un mince

copeau avec l'*abchotte,* de manière à aviver la plaie et à faciliter l'écoulement de la gemme. Celle-ci est dirigée dans le pot par une lame de zinc appelée *crampon,* et fixée dans l'arbre même au bas de la carre. On ne se contente pas de la gemme recueillie dans les pots, et l'on gratte deux fois par an la plaie faite au pin maritime, pour en enlever tous les produits qui s'y sont solidifiés et qu'on appelle *barras.*

La gemme, transportée à l'usine, y est liquéfiée et filtrée. On la distille, et on obtient l'essence de térébenthine pure et la colophane. Les brais, les poix, les goudrons, matières de moindre qualité, ne sont que les résidus des opérations précédentes.

C'est avec les produits du résinage que l'on prépare les couleurs à l'huile, les vernis, les cires à cacheter, les cirages pour harnais, des savons, des encres typographiques.

J'ai fini, Messieurs, et cependant je voudrais encore exprimer un desideratum. Les Anglais ont compris quel intérêt sérieux il y avait à vulgariser les notions forestières ; aussi ont-ils établi dans ce but, à Kew-Garden, un véritable musée forestier, où l'on trouve, groupés pour chaque essence, tous les produits qu'elle peut fournir : écorce, feuilles, graines, planches, bois de charpente, objets de sciage, de fente, de tournerie, de râclerie, etc. Peut-être ne serait-il pas inutile de posséder en France un semblable musée. On pourrait y joindre une bibliothèque des meilleurs ouvrages forestiers, grâce à laquelle on ne serait plus exposé à voir émettre, même par des personnes instruites, les hérésies les plus monstrueuses sur les questions sylvicoles et sur la mission tutélaire, mais parfois bien ingrate, qui incombe à l'Administration des forêts. Espérons qu'un jour ce desideratum deviendra une réalité. *(Applaudissements prolongés.)*

LES FORÊTS

LA CULTURE, L'EXPLOITATION ET L'AMÉLIORATION DES FORÊTS

CONFÉRENCE DE M. MUEL

Mesdames et Messieurs,

Il n'est pas rare d'entendre dire dans le monde : *Le bois pousse tout seul.* En d'autres termes, il est inutile de s'occuper de la forêt, il suffit d'en récolter les produits. En s'exprimant ainsi, il semble que l'on compare mentalement la production forestière avec celle des champs. Chacun sait combien de travaux, d'efforts et de peines réclame la culture du blé et des autres céréales, de la betterave, de la vigne; mais on méconnaît ou l'on ignore les soins nombreux qu'exigent les propriétés boisées.

Sans doute, si notre pays était couvert, comme autrefois, d'immenses forêts, nous n'aurions qu'à y puiser sans souci du lendemain; mais, depuis des siècles déjà, la plupart d'entre elles ont été peu à peu défrichées; celles qui restent se trouvent reléguées aujourd'hui sur les terrains que l'agri-

culture ne saurait utiliser avec profit. Elles sont loin de suffire à notre consommation, et la France est obligée d'importer des bois chaque année pour plus de 200 millions de francs. Dans ces conditions, il est nécessaire de chercher à faire rendre à nos forêts la plus grande quantité possible de produits, en s'attachant principalement à ceux qui sont les plus recherchés, les plus utiles, qui précisément deviennent chaque jour de plus en plus rares, c'est-à-dire aux arbres de grandes dimensions.

Pour arriver à ce but, l'action de la nature seule est insuffisante; l'intervention de l'homme est nécessaire; les terrains boisés réclament sa sollicitude. Il faut étudier les meilleures méthodes de traitement, et les appliquer suivant les conditions très variées que présente la nature du sol, du climat et de l'essence. Il est facile de comprendre que, suivant la manière dont une coupe sera faite, le sol se repeuplera plus ou moins complètement et plus ou moins rapidement; quand donc il s'agira de récolter les produits, l'expérience du forestier sera mise en jeu. N'en est-il pas de même quand il y aura lieu de remplacer les vides et les clairières qui, malgré le temps et la nature, ne se reboisent pas seuls, par des peuplements complets et pleins de promesses? Les travaux à effectuer comprendront aussi l'entretien des massifs en bon état, l'assainissement du sol, la création ou l'amélioration des voies de vidange, c'est-à-dire des chemins destinés à faciliter et à rendre plus économique le transport des bois hors de la forêt. Enfin, un point important est de faire rendre au domaine boisé un revenu aussi élevé et aussi régulier que possible, chaque année, et cela indéfiniment, but que l'on atteint par l'aménagement de la forêt.

Tous ces soins, tous ces travaux, toutes les connaissances spéciales qu'exigent le traitement, l'exploitation et l'amélioration des forêts, nous sont enseignés par la sylviculture.

Je vais essayer, messieurs, d'en retracer devant vous les points principaux à grands traits.

On distingue deux modes de traitement : le taillis, la futaie.

Dans les taillis, on ne laisse pas croître longtemps la plupart des tiges qui composent le massif; la révolution (vous savez qu'on entend par là le nombre d'années qui est nécessaire pour exploiter la forêt sur toute son étendue), la révolution, dis-je, est courte. Pour nos principales essences feuillues, le chêne, l'orme, le frêne, les érables, le hêtre, le charme, il y a lieu généralement de choisir la révolution entre 25 et 35 ans. On ne dépasse guère 40 ans, car, à cet âge, les souches ne repoussent plus aussi facilement. Or il importe que toutes les souches provenant de l'exploitation soient à même de fournir les rejets les plus nombreux et les plus vigoureux, puisque c'est l'ensemble de ces rejets qui constitue essentiellement le peuplement d'un taillis.

Quand le sol est de très médiocre qualité, sec, sans profondeur, et que les arbres ne peuvent s'y développer longtemps avec avantage, quand il est peuplé de saules, de coudriers, de cornouillers et autres essences dont la croissance se ralentit de bonne heure, l'exploitation se fait en abattant tous les bois qui occupent la surface de la coupe; ou, si on laisse çà et là sur pied quelques tiges, on ne les garde que jusqu'à la révolution suivante. C'est ce qui constitue le mode du *taillis simple*.

Mais, dans le plus grand nombre des cas, on conserve un certain nombre d'arbres espacés, qu'on laisse croître pendant plusieurs révolutions; on a alors un taillis composé, dit aussi *taillis sous-futaie*.

Celui-ci se compose donc de deux parties bien distinctes, d'abord le *sous-bois*, ou taillis proprement dit, qui est formé par la réunion des rejets de souche dont l'âge ne dépasse pas celui de la révolution; puis les arbres qu'on a conservés précédemment de distance en distance, qui surmontent le sous-bois et qu'on appelle les *réserves*.

Ces dernières reçoivent différents noms, suivant l'âge qu'elles présentent : les *baliveaux* sont les brins choisis dans le sous-bois, au moment de l'exploitation, et leur âge est celui de la coupe que l'on abat, soit une révolution, 30 ans, par exemple; les *modernes* ont 2 révolutions, soit 60 ans; les *anciens* ont 3 et 4 révolutions, soit 90 et 120 ans; les *vieilles écorces* en ont 5 et davantage, soit 150 ans et au delà.

Dans ce mode de traitement, quand on veut faire une coupe, on choisit d'abord et l'on désigne par une marque quelconque les arbres que l'on destine à rester sur pied; tous ceux qui ne portent pas cette marque sont abandonnés à l'exploitation. La distinction à faire entre les arbres qui doivent continuer à rester debout et ceux qui sont livrés à la cognée ne saurait être arbitraire; des motifs spéciaux font réserver ou abandonner chaque arbre de la coupe. Ces motifs sont tirés de la vigueur de la végétation et de la qualité des sujets, de la régularité de leur forme, de leur développement en branches, de l'effet plus ou moins nuisible de leur couvert, de la distance plus ou moins grande qui les sépare; il faut avoir égard aussi à la fertilité du sol, à la nature de l'essence, du climat, de l'exposition, etc.

Ce n'est pas le lieu ici d'entrer dans les détails relatifs au balivage d'une coupe de taillis sous-futaie; il me suffira de dire que cette opération réclame de la personne qui la dirige non seulement des connaissances techniques complètes, mais encore une grande sagacité et une expérience qu'une longue pratique peut seule donner. Une question, cependant, mérite de fixer un moment l'attention, c'est celle du *plan de balivage*.

Il consiste à déterminer, pour une forêt donnée, le nombre des réserves de chaque catégorie qu'il y a lieu de conserver au moment où la coupe se fait; on en déduit le nombre des modernes, des anciens et des vieilles écorces qui doivent être abandonnés à l'exploitation. On ne saurait, en effet, laisser au hasard la fixation du nombre et de la proportion des baliveaux et autres réserves. Si l'on conserve trop d'arbres, leur couvert nuit à la reproduction des souches et à la végétation du taillis; à la longue, le sous-bois devient de plus en plus rare; les essences d'élite, le chêne en particulier, sont remplacées par les morts-bois ou les bois blancs; des vides même se produisent. Le peuplement change d'aspect, et l'on n'a plus un véritable taillis sous-futaie. Un moment viendra où l'on ne trouvera plus dans le taillis suffisamment de baliveaux, catégorie qui est l'élément essentiel et primordial de la réserve. On aurait donc abandonné, inconsciemment, le mode de traitement qui avait été adopté. On se trouverait dans l'alternative suivante : ou traiter la forêt en futaie, régime qui peut ne pas convenir au propriétaire; ou exploiter en même temps tous les vieux arbres, ce qui entraîne la dégradation, la ruine même de la forêt.

Si, au contraire, on conserve trop peu d'arbres, le sol et le sous-bois dans ses jeunes années se trouvent moins bien abrités qu'il ne le faudrait; puis on diminue la quantité des produits qui pourraient être réalisés, particulièrement les bois-d'œuvre, qui sont les produits les plus avantageux, les plus recherchés, les plus rémunérateurs; on abaisse fâcheusement le revenu de la propriété.

Il est un moyen terme qu'il faut savoir saisir; c'est là précisément l'objet du plan de balivage. On ne saurait l'établir sans une étude attentive et approfondie de la forêt dont on s'occupe et des conditions qui lui sont spéciales. On n'oubliera pas qu'en principe « ce sont les gros arbres qui enrichissent un taillis sous-futaie », ainsi que le dit si justement M. le conservateur des forêts Broillard, ancien professeur à l'École forestière, dans son remarquable ouvrage intitulé : *le Traitement des bois en France*. Il ne faut donc pas craindre de réserver des chênes de $1^{m},50$ à $1^{m},80$, même de 2 mètres de circonférence, quand la qualité du sol permet de les voir profiter et prospérer.

J'extrais du même ouvrage quelques chiffres qui démontrent l'avantage des balivages bien conçus :

« Le baliveau chêne de 30 ans, qui vaut 1 franc, acquiert souvent quand il devient moderne, c'est-à-dire à 60 ans, une valeur de 10 francs; il a gagné 0 fr. 30 par an. Le moderne, qui passe ancien et compte alors 90 ans, voit sa valeur monter à 40 francs; il gagne 1 franc par an. L'ancien, qui devient bysancien à l'âge de 120 ans, vaut alors 100 francs; son gain annuel s'élève à 2 francs. »

Vous voyez, messieurs, que les gros arbres sont les plus avantageux à réserver; cela est d'autant plus vrai que leur valeur proportionnelle tend sans cesse à s'élever, par suite de leur rareté de plus en plus grande et des besoins croissants de la consommation. Le propriétaire particulier fera preuve d'intelligence en sachant refréner son désir de réaliser trop tôt les richesses accumulées dans sa forêt. Les communes et l'État surtout seront assez sages pour pousser aussi loin que possible la conservation des chênes de grandes dimensions, si utiles, si recherchés par les grandes constructions et par la marine.

Ajoutons que, pour arriver à produire des arbres qui présentent toutes les qualités requises, l'adoption d'une révolution convenable est de rigueur. La révolution de 20 ans est incontestablement trop faible; celle de 25 ans, que l'on voit aussi si fréquemment appliquée, n'est généralement pas encore assez longue. Ce sont des révolutions d'au moins 30 ans qu'il faut choisir, parce qu'alors les arbres ont un *fût* suffisamment haut (8 à 12 mètres environ), nécessaire pour produire les pièces réclamées par l'industrie.

Le second mode de traitement auquel les forêts peuvent être soumises est, disions-nous tout à l'heure, celui de la *futaie*. Toutes les essences résineuses, sapin, épicéa, pins, mélèze, cèdre, qui ne sont pas capables de rejeter de souche, ne peuvent être traitées qu'en futaie. Ce régime convient parfaitement aussi à nos essences feuillues de premier ordre, les chênes, ormes, châtaigniers, frênes, hêtres, charmes et érables.

Dans la futaie, tous les arbres sont conduits jusqu'à un âge avancé; les révolutions sont longues : généralement, 120 à 150 ans, et parfois jusqu'à 180 et 200 ans, comme dans les hautes régions montagneuses, où la croissance des bois est lente et où la longévité des essences qui s'y plaisent est considérable.

Autrefois, toutes les futaies étaient *jardinées;* on n'enlevait qu'un arbre âgé de distance en distance (à raison de 3 à 5 arbres par hectare) et l'on parcourait ainsi, chaque année, la forêt sur toute ou presque toute son étendue. A la place des arbres extraits, de jeunes peuplements prenaient naissance, de sorte qu'avec le temps les massifs étaient formés de sujets de dimensions et d'âge très variables; tout à côté de vieux et gros arbres se trouvaient des pieds beaucoup plus jeunes et jusqu'à de simples semis, tous plus ou moins entravés dans leur végétation par le voisinage et le couvert des grands arbres. Il en résultait une grande irrégularité dans les massifs, une production plus faible, et des difficultés sérieuses dans l'exploitation et dans le transport des produits.

Les inconvénients du jardinage ont fait renoncer à cette méthode, depuis longtemps, pour la plupart des forêts, et l'on se borne actuellement à traiter ainsi celles qui se trouvent dans certains cas particuliers; telles sont les forêts situées à une grande altitude, dans les régions où le climat est rude, les années de semence rares, où les dégâts causés par les vents violents sont à redouter; telles sont encore celles qui occupent des versants escarpés, des terrains rocheux, etc. Dans ces circonstances, le jardinage, dont les procédés ont été améliorés, rend encore de grands services.

Au jardinage a succédé le mode de traitement dit à *tire et aire*, dont les résultats n'ont pas été non plus suffisamment satisfaisants; abandonné complètement depuis un demi-siècle, il a été remplacé par la méthode connue sous le nom de *réensemencement*

naturel et des éclaircies. Elle poursuit un double but : 1° assurer la régénération de la forêt en essences précieuses; 2° favoriser la croissance des massifs de façon à faire prédominer les essences d'élite, à augmenter le rendement des peuplements et à accroître la qualité des produits.

Il serait oiseux d'entrer dans la description détaillée des prodédés mis en œuvre pour atteindre au résultat cherché. Qu'il me soit permis seulement de faire observer que la régénération de la forêt est obtenue par la combinaison de coupes successives qu'on nomme : *coupes d'ensemencement*, *coupes secondaires, coupes définitives.* La coupe d'ensemencement provoque la production des semis; la coupe secondaire les abrite, tout en les complétant; la coupe définitive leur permet de croître et de se développer.

Grâce à ce système, on arrive, non sans avoir souvent de grandes difficultés à vaincre, à obtenir des semis naturels sur toute ou presque toute l'étendue du terrain mis en coupes; à protéger ces jeunes semis contre les excès de la chaleur et du froid pendant les premières années de leur existence; enfin à créer de nouveaux massifs complets, constitués par les essences les plus importantes et les plus utiles. Ces massifs se trouvent en mesure de résister désormais aux intempéries et de remplacer les vieux peuplements dont les produits, parvenus à maturité, sont livrés à la consommation générale.

Une fois le repeuplement du terrain obtenu, les massifs nouveaux ne doivent pas être abandonnés à eux-mêmes; on risquerait de voir les meilleures essences, notamment le chêne ou le sapin, se laisser dépasser, dominer, ou même déposséder du terrain par d'autres moins importantes, telles que les bois blancs et les mort-bois. L'intervention du forestier devient plus nécessaire peut-être que jamais; c'est par l'emploi judicieux, raisonné des *nettoiements,* puis, plus tard, des *éclaircies* répétées sur les mêmes points chaque 10 ou 20 ans, que l'on parvient à conserver la première place à l'essence que l'on veut cultiver et propager. Ce sont ces coupes dites d'*amélioration* qui permettent aux arbres d'avenir de prendre tout le développement dont ils sont susceptibles, la forme régulière que l'on recherche et les qualités que requiert l'industrie.

Vous vous demanderez sans doute, messieurs, étant en présence de deux modes de traitements bien différents, le taillis et la futaie, quel est celui que l'on doit préférer pour les essences qui, comme les feuillues, sont capables d'être soumises à l'un et à l'autre? Ma réponse sera très brève : il n'y a rien d'absolu en sylviculture; aussi pourra-t-on donner la préférence à l'un ou à l'autre traitement, suivant les conditions de sol, de végétation, de climat présentées par la forêt que l'on a en vue, suivant aussi les débouchés qu'offre la contrée où elle est située, suivant enfin la qualité du propriétaire de la forêt. Il est généralement reconnu que la futaie entretient le sol en meilleur état que le taillis ne peut le faire, et que même elle l'améliore; qu'elle favorise davantage la croissance et la végétation des bois, ainsi que leur régénération; qu'elle fournit une plus grande quantité de produits, en matière et surtout en argent, dans le même espace de temps; qu'elle donne des produits plus utiles, plus estimés, plus variés. Elle représente la *culture intensive* des forêts et elle répond complètement à l'intérêt général. Donc, en principe, la futaie l'emporte sur le taillis. Mais les futaies ayant une révolution bien plus longue que les taillis présentent une accumulation de produits et un matériel sur pied bien plus considérables; le taux du placement en biens-fonds est plus faible. Aussi les propriétaires particuliers se résolvent-ils difficilement à adopter le régime de la futaie; et si leurs bois sont soumis d'ancienne date à ce mode d'exploitation, résistent-ils rarement à la tentation de réaliser les épargnes consenties avant eux.

Quand, au contraire, il s'agit de propriétaires impérissables, spécialement comme l'Etat, il en est tout autrement ; la futaie convient éminemment à leurs forêts, parce

qu'ils doivent avant tout songer à l'intérêt général, parce qu'ils peuvent sans inconvénient s'adonner aux visées et aux spéculations à longue échéance, parce qu'il est de leur intérêt bien compris, comme de celui du pays entier, de produire la masse de bois la plus grande, les marchandises les plus importantes et les plus précieuses, et enfin de tirer des forêts nationales le revenu annuel le plus élevé. En conséquence, les forêts domaniales doivent être traitées en futaie toutes les fois que l'essence, le sol et le climat le permettent; la conversion des taillis en futaie s'impose d'elle-même en pareille circonstance. On ne peut conserver à cet égard aucun doute, quand on voit les beaux résultats déjà obtenus sur bien des points; qu'il nous suffise de citer le canton des *Beaux-Monts*, dans la forêt de Compiègne, où les chênes de 3 mètres à $3^{m},50$ de tour, sur 32 à 35 mètres de hauteur totale, véritables colosses au port majestueux, atteignent une valeur de 1,200 à 1,500 francs l'un, parfois 2,000 et jusqu'à 3,000 francs, comme me l'affirmaient tout récemment encore un notable commerçant de la localité, ainsi que l'inspecteur chargé de la gestion de cette forêt.

Ce serait le moment de nous occuper des exploitations de conversion des taillis en futaies, puis des transformations des futaies jardinées et de celles traitées autrefois à tire et aire en futaies régulières. Cette étude nous entraînerait trop loin; nous nous contenterons de les mentionner ici, en faisant observer que ces opérations sont souvent délicates et réclament des soins attentifs ainsi que des modes particuliers de traitement.

Abordons maintenant la question de l'*aménagement*. Aménager une forêt, c'est rechercher et déterminer le mode de traitement qui lui convient le mieux, puis fixer l'ordre et la nature des exploitations à y faire. C'est quelque chose de comparable, jusqu'à un certain point, à ce qu'en agriculture on nomme *assolement;* ce terme désigne, vous le savez, la distirbution des terres en différentes parties destinées à recevoir, pendant un certain nombre d'années, des cultures de plantes diverses qui se succèdent périodiquement.

Une exploitation rurale est divisée en *soles,* de même qu'un bois est partagé en *affectations,* en *parcelles* ou en coupes. Les soles reçoivent des cultures différentes, de même que nos coupes ou nos affectations subissent un traitement varié.

La même culture revient dans la même sole à chaque *rotation,* ainsi que la même exploitation a lieu dans la même coupe à chaque *révolution.*

Le code forestier (art. 15 et 90) exige que tous les bois soumis au régime forestier soient aménagés; les forêts qui appartiennent à l'État, aux communes, aux sections de communes, aux hospices et autres établissements publics, celles qui sont indivises entre l'État ou les communes et les simples particuliers, en un mot, toutes celles qui sont régies par l'administration forestière sont assujetties par la loi à un aménagement. Il ne saurait en être autrement des bois particuliers. Quel est le propriétaire qui ne comprendrait pas la nécessité de faire étudier le meilleur traitement applicable à son bois, d'en déterminer le rendement moyen et le revenu annuel? Quel est celui qui ne se rendrait pas compte de l'utilité de disposer ses coupes avec ordre, afin d'éviter la confusion dans les exploitations, les dégâts de toute sorte et la diminution du revenu qui en seraient la conséquence forcée?

L'aménagement des taillis, le seul dont nous nous occuperons ici, ne présente généralement pas de grandes difficultés. Dès qu'on est fixé sur la préférence à donner à ce régime, le premier point à établir est la durée de la révolution. Elle doit être appropriée aux circonstances culturales et économiques de la forêt; il faut parcourir celle-ci pas à pas sur toute son étendue et la traverser en tout sens pour examiner et décrire l'état et la constitution des divers peuplements, leur âge et l'essence dominante ou celles qui sont le plus répandues. On indique la nature et les dimensions des produits qu'on en peut

tirer avec certitude d'un écoulement facile et rémunérateur. On doit aussi tenir compte du taux de placement de la propriété boisée, de manière à ne pas rester au-dessous de celui qui est généralement admis dans la localité.

Ce point réglé, on s'occupe de la *possibilité* de la forêt, qui est la surface qu'on peut mettre en coupe chaque année, sous la condition de continuer de la même façon indéfiniment, sans que la forêt ait à en souffrir. La possibilité est une question toute spéciale à la culture forestière; elle n'a point son analogue en agriculture. Dans une exploitation rurale, on fait tous les ans la récolte sur toute l'étendue de la propriété, sauf défalcation des jachères, quand il y en a (assolement triennal) ; en forêt, les choses ne sauraient se passer de la même façon, attendu que des semis ou des rejets d'un an, même de quelques années, n'ont aucune valeur ; il faut attendre que les bois soient exploitables, c'est-à-dire qu'ils puissent donner des produits utilisables.

Si le bois est de faible étendue, ne renferme que quelques hectares, la coupe pourra se faire en une seule fois, à l'expiration de chaque révolution, soit tous les 15, 20, 25 ou 30 ans. Mais, s'il est vaste, on ne saurait songer à exploiter, la même année, des centaines ou des milliers d'hectares ; le marché ne pourrait absorber d'un coup des produits si considérables ; leur valeur, d'ailleurs, s'en trouverait avilie. Il n'y aurait pas assez d'ouvriers dans la localité pour abattre et façonner tant de bois en un an. Puis le propriétaire ne peut pas se passer de ses revenus pendant 20 ou 30 ans, pour les toucher en bloc à une si longue échéance. De là, la nécessité d'espacer les exploitations, de trouver chaque année, ou au moins à des époques rapprochées, une certaine partie de bois exploitable et vendable, puis autant l'année suivante, et ainsi de suite indéfiniment. De là, l'idée de la possibilité et la nécessité des aménagements.

Si le taillis n'est pas dégradé par les exploitations précédentes, si son état est suffisamment régulier, la possibilité s'obtient de la façon la plus simple : on divise la contenance totale par le nombre d'années de la révolution. Ce quotient représente l'étendue que devra recevoir chaque coupe annuelle.

Dans le cas où le bois renfermerait certaines parties beaucoup moins fertiles que d'autres, où, par conséquent, la production différerait sensiblement, il conviendrait de donner aux coupes des contenances inversement proportionnelles à la qualité du sol ou au rendement présumé, c'est-à-dire que, dans les cantons plus pauvres, on ferait des coupes plus grandes, afin d'arriver à équilibrer à peu près la quantité et la valeur des produits annuels.

Ainsi on cherche à récolter chaque année une égale quantité de bois, non seulement pendant une révolution, mais encore pendant toutes les révolutions successives, de manière à ne point appauvrir ni enrichir la forêt. Cette condition fondamentale constitue ce qu'on appelle le *rapport soutenu*.

Il ne faudrait pas s'imaginer cependant que l'on arrive toujours, dans la pratique, à une égalité parfaite entre les rendements annuels successifs; cette uniformité absolue, mathématique, ne saurait être atteinte; elle n'est pas indispensable pour le but que l'on se propose. Remarquons aussi que si elle existait dans le rendement en matière, elle ne persisterait souvent pas dans le rendement en argent, puisque les bois sont soumis, comme les denrées et marchandises de toutes sortes, aux fluctuations de prix provoquées par la loi de l'offre et de la demande. Non; ce que l'on doit simplement rechercher, c'est d'éviter des écarts trop sensibles d'une année à l'autre, ou d'une période à la suivante. Mais, dans la préparation et la confection de l'aménagement, on est obligé de s'astreindre, en principe, à l'égalité des rendements annuels, autrement dit, au rapport outenu, car c'est la

base essentielle et nécessaire du travail auquel on fait allusion, particulièrement quand il s'agit des futaies.

Qu'un taillis soit simple ou composé, il est donc partagé, si son étendue le comporte, en autant de coupes généralement qu'il y a d'années dans la révolution adoptée. Ces coupes sont assises sur le terrain, séparées les unes des autres par des lignes droites de un à deux mètres de largeur, abornées autant que possible. On les désigne par un numéro qui indique l'ordre dans lequel elles seront exploitées. Cet ordre n'est point indifférent; il est soumis à certaines prescriptions connues sous le nom de *règles d'assiette.*

Résumons-en les principales dispositions en quelques mots. Les coupes se succèdent de proche en proche. Elles sont distribuées de manière que les produits ne soient pas exposés à être traînés ou charriés à travers les coupes voisines précédemment exploitées. A cet effet, elles aboutissent sur des chemins, des tranchées ou des laies suffisamment larges. Ajoutons qu'elles reçoivent une forme aussi simple et régulière que possible, et qu'elles se suivent de façon à être protégées par les vieux massifs contre les vents violents, lorsque la localité est exposée aux dégâts que ces vents peuvent produire.

L'ordre et la succession des coupes sont indiqués dans un tableau appelé : *Plan d'exploitation.* C'est le cadre fondamental de l'aménagement. Il donne, en outre, leur âge, leur contenance et l'année où chacune d'elles viendra en tour d'exploitation.

Il est encore une précaution que prendra le propriétaire soucieux de se rendre compte de tout ce qui concerne sa forêt; il tiendra note exacte, année par année, des divers produits réalisés, tant en bois d'œuvre que de chauffage, et du prix auquel chaque coupe s'est vendue, en même temps qu'il inscrira le nombre des arbres de toutes catégories qui ont été réservés. C'est là l'objet du *sommier de contrôle des exploitations.* Il est aussi utile que le livre de comptabilité d'une ferme.

Grâce à ces diverses mesures, le propriétaire forestier sera assuré de tirer de son domaine boisé un revenu égal et constant, le plus élevé possible, tout en ménageant sa production pour l'avenir. Il administrera en *bon père de famille.*

Un aménagement est établi pour une ou même plusieurs révolutions; mais il peut survenir des modifications importantes dans l'état des peuplements; des froids rigoureux ou des sécheresses prolongées, des ouragans violents, des invasions d'insectes peuvent s'abattre sur la forêt. On voit quelquefois des cantons presque entiers péricliter accidentellement avant le moment prévu pour leur exploitation. L'hiver rigoureux de 1879-1880 nous en fournit un exemple récent.

Un grand nombre de forêts, dans le nord et l'est de la France, sans parler de la Sologne, ont eu à en souffrir fortement. Tantôt des arbres sont brisés ou renversés en grand nombre par la tempête; tantôt le givre ou le verglas mutilent et dégradent des massifs étendus, comme dans la forêt de Fontainebleau, il y a peu d'années.

Il faut donc souvent étudier à nouveau l'aménagement de la forêt, y opérer les changements que des circonstances fortuites, impossibles à prévoir, ont rendus nécessaires, et le mettre en harmonie avec le nouvel état de choses : c'est ce qui constitue la *revision de l'aménagement.*

En dehors des événements imprévus dont on vient de parler, cette opération doit se faire, dans les forêts traitées en futaie, à l'expiration de chaque période, soit quatre à cinq fois dans le cours d'une révolution; en d'autres termes, tous les trente ans environ. Enfin, une autre nécessité s'impose dans les futaies, tous les dix, douze ou quinze ans : c'est la *vérification de la possibilité* qui, ici, ne comprend pas, comme dans les taillis, une surface déterminée, mais un certain volume de bois exprimé en mètres cubes.

Sans entrer dans plus de détails à cet égard, on entrevoit facilement le travail considérable que réclame la régie des forêts dans un grand pays comme la France.

Ce n'est pas tout, messieurs, que d'aménager une forêt, de lui appliquer tel ou tel mode de traitement, d'y faire les exploitations que comportent l'âge et la constitution de ses peuplements; nous devons encore veiller à son entretien en bon état et chercher même à l'améliorer. La nature ne suffit pas à obtenir ce résultat : l'homme doit presque toujours l'y aider; souvent il la supplée, quelquefois même il entre en lutte avec elle. Et, en effet, dans bien des cas, ne faut-il pas la combattre pour conserver et faire prospérer nos essences d'élite? Ne devons-nous pas rogner ou supprimer des trembles, des saules et autres essences secondaires, pour empêcher les chênes, les hêtres ou les sapins d'être dominés et même étouffés? C'est par les *nettoiements et les éclaircies,* que nous avons déjà signalés plus haut, qu'on arrive à ce résultat.

Point n'est besoin d'être allé bien fréquemment au bois pour avoir remarqué des parties claires ou même vides au milieu des massifs; quelques arbres chétifs, quelques cépées rabougries s'y rencontrent de loin en loin; souvent même il n'y a que des ronces, des fougères, des myrtilles, des genêts ou des bruyères.

Ces clairières proviennent de causes bien différentes : tantôt ce sont des *chablis* (arbres brisés ou renversés par les grands vents) qui interrompent les massifs, tantôt ce sont des arbres qui dépérissent et meurent prématurément. Ailleurs, ce sont les exploitations hâtives ou mal effectuées. Bien souvent, c'est la propagation exagérée du gibier, et en particulier du lapin, l'animal le plus nuisible, je dirai même le plus dangereux pour les bois que l'on connaisse.

Qui ne sait, en effet, que le lapin ronge l'écorce du pied des arbres, gênant ainsi ou arrêtant la circulation de la sève, ralentissant dès lors d'une façon considérable le développement des tiges, et souvent même amenant leur dessiccation complète?

Les jeunes brins ou rejets des coupes, et particulièrement les semis et les plantations, sont les plus exposés à ses attaques incessantes; mais il ne dédaigne pas les tiges plus fortes, et les plus gros arbres eux-mêmes ne sont pas toujours à l'abri de sa dent meurtrière. Toutes les essences lui sont bonnes, résineuses ou feuillues ; et, parmi ces dernières, ce sont précisément les plus précieuses qu'il préfère.

Quand on songe que le lapin se multiplie d'une façon prodigieuse, et que là où il en existe 100, il y en aura 1,000 l'année suivante et 10,000 l'année d'après, si l'on ne procède énergiquement à sa destruction, on comprend facilement les ravages effrayants qu'il fait.

Parcourez, messieurs, les forêts du bassin de la Seine et vous constaterez, dans quelques-unes au moins, des dégâts énormes. Vous verrez des coupes nombreuses et des cantons entiers dévastés par ce rongeur. Seulement, ne prenez pas vos renseignements près des chasseurs exclusivement, car beaucoup vous diront, de fort bonne foi sans doute, que les forestiers exagèrent le mal; tant il est vrai que la passion de la chasse, comme toutes les autres d'ailleurs, aveugle l'homme! Prenez la peine d'ouvrir un traité spécial : consultez, par exemple, le *Dictionnaire des chasses de Baudrillart,* et vous acquerrez la certitude que nous n'exagérons rien. Mais si l'on veut empêcher la ruine de certaines forêts, sans pour cela proscrire le lapin, que l'on fasse des *garennes closes.*

Dans les forêts où le grand gibier abonde, les jeunes coupes ont à redouter également ses atteintes; les pousses tendres sont broutées par le cerf, la biche, le daim, sans parler du chevreuil; ils ne dédaignent pas non plus l'écorce de certaines essences. Les cerfs, daims et chevreuils détériorent également les arbres en se frottant contre leur tronc pour dépouiller leurs bois de la peau qui les revêt. Les dégâts causés par ces animaux sont

donc parfois importants, et il est nécessaire aussi d'en limiter la propagation, en bonne économie forestière.

Quelle que soit l'origine des vides, la plupart du temps, ceux-ci ne se regarnissent pas d'eux-mêmes; la nature est impuissante à y faire venir le chêne ou n'importe quelle essence d'élite. Il faut alors recourir aux semis de main d'homme ou aux plantations.

Les repeuplements artificiels constituent une des branches importantes de la culture forestière.

Les procédés, si variables suivant la nature du sol, du climat, de l'essence, exigent non seulement des connaissances spéciales, mais aussi du discernement, des soins multipliés, enfin beaucoup de temps et d'argent, quoi qu'en puissent dire certaines personnes à qui pourtant ni l'instruction ni même l'esprit ne font défaut.

Il ne suffit pas de couvrir le sol de graines ou de plants, pour arriver à le reboiser aussitôt; les graines en terre et les jeunes brins sont exposés aux ravages des animaux sauvages, comme aux accidents météoriques; aussi faut-il bien souvent faire ce que l'on appelle des *regarnis*, quelquefois même recommencer l'opération sur une portion plus ou moins grande du terrain. On doit ensuite activer la végétation des jeunes repeuplements par des *sarclages* et des *binages*.

Quand on reboise par plantation, on se procure les plants soit par la voie du commerce, soit par extraction directe dans certains cantons de la forêt même où l'on opère, ou des forêts voisines. Mais ces moyens ne suffisent pas toujours pour se munir des plants de l'âge, de la force, de l'essence ou de la qualité que l'on désire. Il est préférable, et souvent même on est obligé de les produire soi-même. C'est ce qui est à recommander dans toutes les forêts de quelque importance. La création de *pépinières* exige de nouveaux efforts de la part du forestier; le choix de l'emplacement, le défoncement et la culture du sol, l'ensemencement, l'abri à procurer à la plupart des jeunes brins, les *repiquages*, les *sarclages* et les *binages* réclament des soins méticuleux, répétés et intelligents.

Lorsqu'on choisit le semis direct pour repeupler un terrain, on demande les graines au commerce, à moins que l'on ne puisse les faire récolter dans sa propre forêt, ce qui est ordinairement plus économique. La récolte, l'extraction et la conservation des graines ne se font point non plus sans travail; certaines essences, comme les sapins et surtout les pins, exigent des procédés particuliers pour l'extraction de la graine et même des établissements spéciaux dits *sécheries*. Telles sont, en France, celles de Fontainebleau, de Murat (Cantal) et de la Llagone (Pyrénées-Orientales) construites par l'administration forestière.

Les repeuplements artificiels n'ont pas seulement leur raison d'être dans les vides et les clairières que l'on rencontre en plus ou moins grand nombre dans les forêts; il faut encore, sans parler des terrains vagues que l'on veut convertir en bois, les employer fréquemment dans les coupes en exploitation. En effet, dans les taillis, ce sont les *cépées*, c'est-à-dire les rejets, qui prennent naissance sur les souches coupées à ras terre, qui forment l'élément essentiel du sous-bois. Or les souches ne conservent pas indéfiniment leur vitalité ; elles s'épuisent peu à peu ; les rejets deviennent de moins en moins vigoureux et nombreux sur chacune d'elles ; elles finissent par périr. Il est donc nécessaire de les remplacer, si l'on ne veut pas voir des trous et des vides se produire, ou bien les coudriers, les cornouillers, les tilleuls et autres essences secondaires, dites morts-bois et bois blancs, se substituer aux chênes, aux hêtres, aux charmes, etc. C'est par la plantation, le plus généralement, que l'on maintient dans les taillis la place et le rang qui sont dus à nos essences les plus précieuses. Ces travaux d'entretien ne sont pas toujours effectués, il faut l'avouer aussi scrupuleusement qu'il serait à souhaiter, surtout dans les bois particuliers. C'est

pourquoi nous insisterons sur leur utilité, sur leur nécessité impérieuse, pour peu que l'on veuille éviter la dégradation progressive, incessante, de la plupart des taillis, leur ruine même presque certaine, et par conséquent la diminution de plus en plus forte du rendement et du revenu de la propriété.

Dans les futaies il en est de même ; quand on fait une coupe d'ensemencement, on n'obtient pas à coup sûr des semis sur tous les points ; même après la coupe secondaire, le sol n'est pas toujours suffisamment repeuplé partout. On est amené à compléter les jeunes repeuplements, soit par plantation, soit par semis artificiel, ce qui exige un labour ou une préparation quelconque du terrain.

On objectera peut-être que les travaux en question sont onéreux. Il est vrai qu'on ne saurait les faire, dans le plus grand nombre des cas, sans une dépense d'au moins 150 à 200 francs par hectare, en supposant le terrain entièrement nu. Mais, s'il s'agit simplement de compléter les massifs, ce chiffre doit être réduit considérablement, dans une proportion qui ne saurait être indiquée ici, puisque tout dépend de l'état des peuplements ; mais, quand il faudrait encore débourser 20 ou 30 fr. par hectare, quel est le propriétaire qui ne pourrait prélever cette somme sur le prix de vente d'une coupe atteignant souvent 1,000 à 1,500 fr. par hectare ? et cela en présence du but important que l'on poursuit !

Les repeuplements faits, les regarnis opérés, on ne doit pas les abandonner à eux-mêmes ; il faut les suivre et les surveiller de près ; il y a à les défendre contre l'envahissement des herbes, des ronces, des épines et autres morts-bois ou des bois blancs. Si l'on veut que toutes les peines prises et les dépenses faites soient suivies des résultats et du profit qu'on en attend, il faut empêcher que les jeunes brins soient étouffés ou simplement entravés dans leur croissance ; il faut les dégager à temps, à différentes reprises, jusqu'à ce que leur cime s'étale bien à l'air et au soleil et n'ait plus rien à redouter de leur voisinage. Ces précautions ne sont pas toujours prises en temps voulu, et l'on perd alors le fruit des travaux précédemment accomplis.

Nous citions tout à l'heure la Sologne comme l'une des parties de la France où le grand hiver de 1879-80 a causé le plus de dégâts. En effet, les forêts de pins maritimes y ont été ravagées, anéanties, sur 80,000 hectares ; on estime la perte résultant de ce chef à 40 millions de francs. Ce désastre ne touche pas seulement les nombreux propriétaires qui avaient semé ou planté ces vastes pineraies et qui ont vu s'effondrer en quelques mois le résultat de 20 ou 30 ans de travaux, d'efforts et de dépenses ; toute la population s'est sentie atteinte par lui, car, sur bien des points, la forêt avait assaini le pays et sa disparition compromet la salubrité publique. En outre, le traitement et l'exploitation de ces pineraies occupaient bien des bras et formaient la ressource essentielle et le salaire quotidien de la plupart des habitants et particulièrement de la classe la moins aisée.

Il n'y avait donc pas à hésiter ; il fallait reboiser ce désert le plus rapidement possi-

L'administration forestière s'est empressée de prêter son concours à cet effet, et fournit annuellement, sous forme de subventions gratuites ou à prix très réduit, les graines et les plants nécessaires à la reconstitution des pineraies de la Sologne. Elle a créé sur divers points six pépinières spéciales, et a délivré, de 1881 à 1884 : 38,000 kilogr. de graines et 26 millions de plants (chiffres officiels, extraits du rapport de M. Boucard, conservateur des forêts à Tours).

Observons, en passant, que le pin maritime n'est plus dans sa station naturelle en Sologne, que cette essence appartient aux climats plus doux et qu'il serait imprudent de la restaurer sur une vaste échelle dans cette contrée. Aussi l'administration a-t-elle préconisé le pin sylvestre, qui est beaucoup plus rustique et qui a bien mieux résisté aux

gelées de l'hiver de 1879-80. Ce sont principalement les graines et les plants de cette essence qu'elle a mis à la disposition du public.

Les soins d'entretien et d'amélioration à donner aux forêts comprennent encore de nombreux objets; nous ne nous étendrons par sur la nécessité évidente de veiller à la conservation des bornes et d'aviser à leur remplacement aussitôt qu'il y a lieu, de curer les fossés de périmètre, d'élaguer les lignes séparatives des bois contigus, en un mot, d'assurer constamment la fixité des limites et leur démarcation bien apparente avec les propriétés voisines.

Les lignes qui séparent les coupes ou les parcelles devront être bien ouvertes aussi en tout temps, de manière à pouvoir être facilement parcourues.

Dans les taillis, les réserves de toutes catégories seront débarrassées des branches gourmandes qui nuisent si grandement à leur végétation. Cette opération, connue sous le nom d'*émondage,* est très utile aussitôt que la coupe est terminée et doit se répéter généralement une ou deux fois à peu d'années d'intervalle.

Il y a aussi les fossés d'assainissement à curer ou à ouvrir dans les cantons très humides ou marécageux, en évitant cependant de tomber dans l'excès, car il peut arriver qu'un changement trop grand dans le degré d'humidité du sol soit plus nuisible qu'utile à la végétation.

Une question très importante, c'est la *traite* des bois; il faut faciliter le transport des produits hors de la forêt. On doit établir des chemins de vidange permettant d'arriver au plus grand nombre des coupes ou d'en approcher le plus possible. Ces chemins sont tracés de façon à rejoindre les routes, les chemins vicinaux et ruraux qui traversent la forêt ou qui existent à proximité. Dans les terrains ne présentant pas une résistance suffisante, les artères principales sont empierrées.

Qu'on ne s'arrête pas devant la crainte des dépenses souvent considérables qu'entraîne la création de pareils chemins; les bois, pouvant s'enlever bien plus facilement, se vendront beaucoup plus cher et le propriétaire rentrera à bref délai dans tous ses déboursés; ou du moins, il aura immobilisé un capital qui se trouvera placé à gros intérêts. Les exemples abondent, qui prouvent le bien-fondé de cette assertion. M. Tassy rapporte, dans ses belles *Études sur l'aménagement,* qu'autrefois, dans quelques forêts de l'Aude et de l'Isère, le stère de bois valait 0 fr. 50 et 1 franc sur pied, faute de voies de communication, alors qu'il se vendait, au centre de consommation le plus rapproché, 15 et 22 francs. Dans les Vosges, il y a vingt-cinq ans, j'ai vu, sur certains plateaux élevés des environs de Gérardmer, d'énormes sapins gisant sur le sol, pourrissant sur place faute de chemins pour les extraire, les transporter dans la vallée et les livrer à l'industrie. N'est-il pas évident que la création ou l'amélioration des voies de vidange, en diminuant considérablement les frais de transport, ne doive avoir pour conséquence forcée de donner de la valeur aux produits qui n'en ont pas, ou d'élever ailleurs au triple, au quadruple et peut-être au delà, le prix du stère sur la coupe? Ce qui est vrai pour les régions montagneuses ne saurait cesser de l'être pour la plaine, toute proportion gardée.

Les forêts sont exposées, messieurs, plus encore que les champs, à des déprédations nombreuses; à toute époque de l'année, particulièrement en hiver, les délinquants viennent s'y approvisionner de bois de chauffage et même d'industrie, ne se doutant pas bien souvent que l'enlèvement d'un arbre ou d'un simple fagot est un véritable vol. Dans quelques régions, certains cantons situés à proximité des villes, des villages ou des usines sont réellement ravagés. Une surveillance assidue, incessante est donc indispensable.

Ce n'est pas seulement du bois qu'on peut extraire indûment des forêts; il est d'autres produits dont l'enlèvement est prohibé, à moins d'une autorisation spéciale, qui se donne

contre une légère redevance; tels sont les herbes, la mousse, les pierres, le sable, la terre de bruyère, les fruits et graines de toutes sortes.

Il y a même de ces menus produits dont l'extraction est tellement nuisible, comme les *feuilles mortes*, qu'on devrait la défendre d'une façon formelle et absolue, en dehors des tranchées, avenues, routes et chemins. Pratiquée sur une grande échelle, répétée fréquemment, elle entraîne inévitablement la dégradation ou le dépérissement des peuplements et la ruine de la forêt.

Les feuilles mortes constituent, par leur décomposition, le seul engrais que reçoivent nos forêts; c'est leur fumier; il est particulièrement nécessaire aux sols légers, siliceux, car il leur donne un peu de la consistance qui leur fait défaut naturellement; il y entretient un peu de la fraîcheur qui leur manque aussi. D'un sol aride, il fait un sol où la végétation forestière peut prospérer. Supprimez cet engrais ou la couche de feuilles mortes qui le produit, et le terrain revient à sa stérilité primitive : les arbres disparaissent ou restent chétifs et rabougris. A-t-on jamais vu enlever de nos champs le fumier que l'on y apporte pour en maintenir la fertilité? On ne s'explique pas davantage l'extraction des feuilles mortes en forêt, dans tout pays civilisé!

Le choix d'un garde, pour les propriétaires particuliers, est une affaire importante; outre l'honnêteté, il doit avoir des connaissances suffisantes dans l'art forestier. Un bon garde doit non seulement être actif, de jour et souvent de nuit; il doit encore savoir, par sa tenue, sa conduite et son caractère, s'attirer l'estime, la considération de ses concitoyens et inspirer aux délinquants une crainte salutaire.

Pour des bois peu étendus, on peut obtenir le concours des préposés domaniaux ou communaux; mais, pour un vaste domaine, il faut un ou plusieurs gardes particuliers.

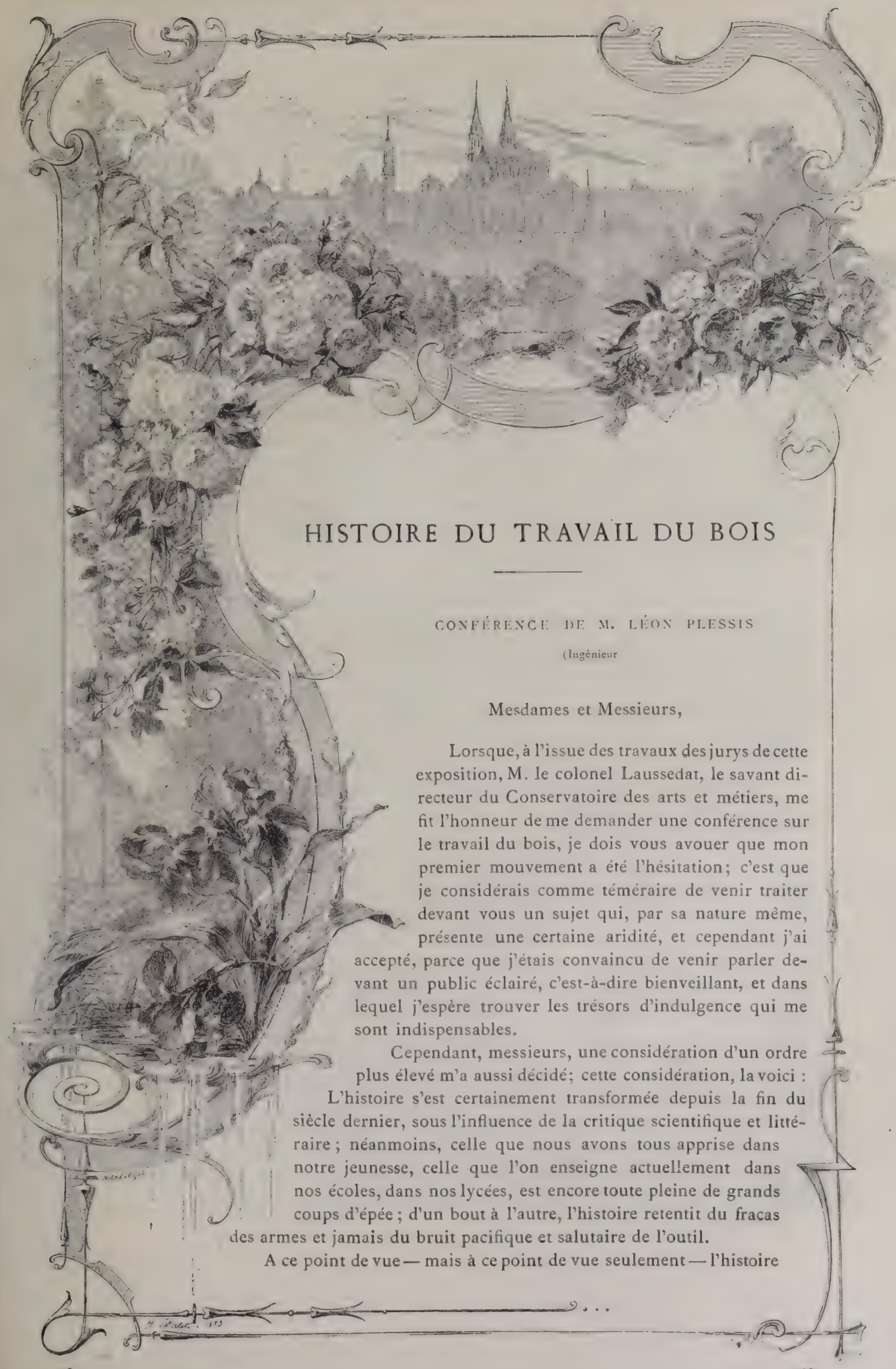
La mission du garde ne consiste pas seulement à se promener dans le bois pour assurer la surveillance et la répression des délits, comme beaucoup de gens se l'imaginent; il prend part à toutes les opérations qui concernent le *martelage*, le *balivage*, le *récolement* des coupes, et souvent même à leur estimation; il suit de près les exploitations, il dirige les nettoiements, certaines éclaircies, les repeuplements artificiels, les réparations à faire aux chemins et tous autres soins d'entretien ou d'amélioration.

Il est important qu'un garde sache et puisse effectuer lui-même certains travaux, tels que l'*émondage* des réserves, le *dégagement* des semis, les *regarnis* des coupes, l'entretien des pépinières, etc.

Parfois on lui demande encore de vendre certains produits et d'encaisser les recettes. Plus ses attributions sont étendues, plus naturellement son salaire doit être élevé; en tout cas, il doit être au-dessus du besoin; du bois de chauffage suffisant pour lui et sa famille lui sera alloué. Les travaux supplémentaires auxquels il s'adonne feront l'objet d'une rémunération spéciale.

Le propriétaire soucieux du bon état de sa forêt ne s'en tiendra pas là; il saura payer de sa personne.

Il visitera les exploitations et les travaux en cours d'exécution; il recherchera lui-même les améliorations utiles à opérer. Enfin il se rappellera que rien ne remplace l'*œil du maître*. (*Applaudissements prolongés.*)



HISTOIRE DU TRAVAIL DU BOIS

CONFÉRENCE DE M. LÉON PLESSIS

(Ingénieur

Mesdames et Messieurs,

Lorsque, à l'issue des travaux des jurys de cette exposition, M. le colonel Laussedat, le savant directeur du Conservatoire des arts et métiers, me fit l'honneur de me demander une conférence sur le travail du bois, je dois vous avouer que mon premier mouvement a été l'hésitation; c'est que je considérais comme téméraire de venir traiter devant vous un sujet qui, par sa nature même, présente une certaine aridité, et cependant j'ai accepté, parce que j'étais convaincu de venir parler devant un public éclairé, c'est-à-dire bienveillant, et dans lequel j'espère trouver les trésors d'indulgence qui me sont indispensables.

Cependant, messieurs, une considération d'un ordre plus élevé m'a aussi décidé; cette considération, la voici : L'histoire s'est certainement transformée depuis la fin du siècle dernier, sous l'influence de la critique scientifique et littéraire ; néanmoins, celle que nous avons tous apprise dans notre jeunesse, celle que l'on enseigne actuellement dans nos écoles, dans nos lycées, est encore toute pleine de grands coups d'épée ; d'un bout à l'autre, l'histoire retentit du fracas des armes et jamais du bruit pacifique et salutaire de l'outil.

A ce point de vue — mais à ce point de vue seulement — l'histoire

tout entière est à refaire, ou au moins à compléter, et, lorsqu'elle le sera, la plupart de ceux qui occupent les premiers rangs sur la scène historique seront peut-être relégués aux seconds, et remplacés par des hommes dont les noms sont aujourd'hui obscurs et absolument ignorés de la foule.

Du reste, il faut le dire à la gloire de notre époque, ce grand travail est déjà commencé, et des expositions de la nature de celle-ci sont bien faites pour le favoriser.

C'est fort heureux !

Car s'il est bon de savoir de combien de légions disposait César pour subjuguer les Gaules, il est bon aussi que nous sachions dans nos ateliers comment s'y prenaient ses contemporains des castes inférieures pour produire, par exemple, ces merveilles de céramique et de verrerie que nous pouvons admirer dans la partie rétrospective de cette exposition.

S'il est utile et intéressant de connaître par le menu les combats que les Grecs ont livrés aux Troyens ou aux Perses, il ne nous est pas indifférent, à nous, ouvriers et industriels, de savoir d'où venait le bronze de leurs armes, de savoir comment il était composé, comment il était fondu, martelé, travaillé ; c'est qu'en un mot, dans une époque essentiellement industrielle, l'histoire de l'industrie ne peut pas nous laisser indifférents. Si les grandes révolutions politiques de notre pays ont le don de nous passionner, les grandes révolutions artistiques et industrielles dont il a été le théâtre ne peuvent pas manquer de nous intéresser au plus haut degré.

Ce sont ces considérations qui m'ont déterminé à venir essayer de faire devant vous un fragment de l'histoire d'une des matières les plus employées par l'homme. (Très bien ! très bien !)

De tous les matériaux employés par l'homme, le bois est, en effet, et sans contredit, le plus commun, le plus vulgaire, le plus précieux, le plus utile et le plus répandu ; il est si répandu que l'on peut dire sans crainte d'exagération qu'il n'échappe jamais à nos regards. Eh bien, cette matière, si précieuse à cause de son utilité, ne se reproduit malheureusement pas aussi rapidement qu'elle se consomme, aussi voit-on tous les pays se dépouiller d'arbres à mesure qu'ils se peuplent d'habitants.

Les plateaux de l'Iran, en Asie, qui ont été un des principaux laboratoires des civilisations connues, l'Asie Mineure et l'Egypte, qui de bonne heure ont été civilisées, sont absolument dépourvues de bois.

La Grèce, l'Italie et l'Espagne, quoique plus récemment civilisées, le sont plus anciennement que les autres États d'Europe, et ont, pour cette raison, plus rapidement épuisé leurs forêts dans tous les endroits accessibles. Nous savons par les historiens que notre pays, que l'Allemagne, que l'Angleterre étaient couverts de bois lorsque les Romains en firent la conquête.

Enfin, les États-Unis qui, il y a cent ans à peine, ne formaient qu'une immense forêt d'un océan à l'autre, se déboisent avec une rapidité prodigieuse, en raison directe de l'augmentation de leur population.

C'est, en somme, une loi de la civilisation de faire disparaître le bois.

Cette loi naturelle était autrefois funeste à la civilisation elle-même, car partout où, pour une cause quelconque, accidentelle, intentionnelle ou climatérique, le bois disparaissait, le pays se dépeuplait, la civilisation languissait, périclitait, et finalement s'éteignait.

Il existe cependant, au centre de l'Asie, un vaste empire où la civilisation est si ancienne qu'on y possède, dit-on, des manuscrits contenant des observations astronomiques remontant bien au delà de nos temps historiques ; comment se fait-il que la Chine ait pu se soustraire à cette double loi d'épuisement et de dépeuplement, si elle est vraie ? La rai-

son en est simple; d'abord, au rapport des voyageurs, la Chine est complètement déboisée dans ses parties les plus peuplées, puis on cultive dans cet heureux pays un précieux roseau, le bambou, qui croît assez rapidement sous cette latitude pour suffire à tous les besoins de construction.

En ce qui nous concerne, cet épuisement est aujourd'hui moins à craindre qu'il ne l'était dans les temps anciens, où il a certainement contribué à ces grandes immigrations de nos ancêtres soi-disant Aryens vers l'Occident; il est moins à craindre, parce que l'homme a su découvrir et exploiter les immenses approvisionnements de combustible que la nature a mis en réserve dans les houillères, comme si, en bonne mère, elle avait pu prévoir qu'une fois en possession de son domaine l'homme détruirait plus de matière à brûler qu'elle n'en peut produire; il est moins à craindre, parce que les moyens de transport se multiplient tous les jours, puis parce que le métal tend de plus en plus à se substituer au bois dans les constructions publiques, civiles et maritimes.

Enfin, cette catastrophe économique parfaitement prévue et peut-être inévitable sera certainement reculée, parce que d'intrépides explorateurs, comme Flatters et ses compagnons, qui ont si bien mérité de la France, comme M. Savorgnan de Brazza, pour ne citer que ceux-là, s'en vont au péril de leur vie nous ouvrir des routes dans cette vaste et immense forêt qui s'appelle l'Afrique centrale, routes par lesquelles nous irons bientôt chercher les bois nécessaires à combler les vides irréparables que nous faisons chaque jour dans nos forêts de l'ancien et du nouveau monde.

En attendant, il n'en est pas moins vrai que toutes les nations civilisées sont prises dans ce dilemme inexorable, elles ont un besoin inéluctable de consommer, c'est-à-dire de détruire le bois, et il y a pour elles une nécessité absolue, impérieuse, vitale, de le conserver; aussi toutes les nations ont-elles introduit dans leur législation des lois protectrices des forêts, et l'homme, pris individuellement, autant par instinct que par intérêt, a toujours recherché les moyens économiques d'employer cette précieuse matière.

C'est l'étude des moyens mécaniques qu'il a mis en œuvre pour arriver à ce résultat que je vais aborder.

L'homme, messieurs, a besoin pour travailler, consommer, et en dernière analyse détruire le bois, — j'en reviens toujours-là, — de deux auxiliaires :

Le feu et l'outil.

Ce sont ces deux auxiliaires-là qui, bien avant le langage articulé, l'ont fait sortir de l'animalité.

Le feu, je ne vous en parlerai pas, quoiqu'il y aurait beaucoup à dire sur ce sujet dans une conférence sur le bois, mais je ne veux aujourd'hui vous entretenir que de l'outil.

Le nombre des outils employés dans les différentes industries qui travaillent le bois est considérable, chaque industrie ayant ses outils spéciaux. Je n'entreprendrai certainement pas de vous en faire la nomenclature et la description, ce qui d'ailleurs serait parfaitement inutile, car tous ces outils, si nombreux qu'ils soient, peuvent tous sans exception se ramener à trois types primordiaux, le coin, le couteau et le grattoir; et en simplifiant davantage, on peut même dire que le coin est le type synthétique de tous les outils à travailler le bois, le couteau et le grattoir n'étant autre chose que des coins travaillant sous des angles différents. En effet, le coin est un corps angulaire qui travaille comme coin proprement dit, et donne naissance dans ce cas à tous les outils fendants, lorsque la bissectrice de l'angle formé par ses deux faces est parallèle aux fibres du bois qu'il attaque; mais si au lieu d'occuper cette position la bissectrice fait avec les fibres un angle très faible, le coin constitue alors le couteau, prototype de tous les outils tranchants; enfin si on relève complè-

tement ce coin de façon que la bissectrice fasse une angle droit avec le plan des fibres, il agit comme grattoir, quel que soit le sens de son mouvement, et donne naissance alors à tous les outils râpants, tels que scies, limes, perçoirs, etc. Dans le grand nombre des outils existants, je n'en prendrai donc que deux, la hache, parce qu'elle est à la fois un outil fendant et un outil tranchant, et la scie, parce que c'est le type principal de tous les outils râpants.

L'industrie de l'homme se simplifiant à mesure que l'on remonte dans le passé, nous devons retrouver ces trois types primordiaux à l'origine de l'humanité, c'est ce qui a lieu en effet ou a peu de chose près.

Mais avant de vous faire la description de ces outils primitifs, et d'en suivre le développement progressif pendant les âges jusqu'à nos jours, je dois entrer dans quelques considérations géologiques et paléoethnologiques, afin de vous donner une idée de la haute antiquité de l'industrie du bois.

Dans ce qui va suivre, je vais m'appuyer sur les beaux et retentissants travaux de M. Gabriel de Mortillet, l'éminent professeur à l'École d'anthropologie.

La croûte terrestre sur laquelle nous habitons est composée d'une succession de couches terreuses et rocheuses, que l'on a ingénieusement comparées aux feuillets d'un livre, et l'on aurait pu ajouter d'un livre illustré, car toutes ces couches, dont les plus anciennes se trouvent les plus rapprochées du centre du globe terrestre, contiennent les restes, les débris des êtres organisés qui vivaient ou végétaient au moment de leur formation : c'est ce qu'on appelle des fossiles.

Toutes ces couches, accessibles aux investigations de la science, ont été divisées par les géologues en terrains primaires, secondaires, tertiaires et quaternaires, suivant la faune et la flore fossiles qu'elles contiennent.

Dans l'état actuel de la science, il n'a pas encore été possible d'évaluer par une chronologie même approximative la durée en années des trois premières périodes géologiques, durée qui doit d'ailleurs être incommensurable; quant à la dernière, la période quaternaire, un phénomène encore imparfaitement expliqué a permis de se rendre compte approximativement de l'époque de son apparition; les temps quaternaires ont été, en effet, marqués vers leur milieu par un abaissement de température considérable. A cette époque, la mer Glaciale boréale était beaucoup plus étendue qu'elle ne l'est de nos jours; une grande partie de l'Amérique du Nord, jusqu'à la latitude de New-York, toute la Sibérie, le nord de la Russie, la Finlande, la presqu'île Scandinave et une partie de l'Angleterre étaient ensevelis sous une immense coupole d'eau et de glace; la Suisse tout entière ne formait qu'un grand lac gelé, d'où émergeaient çà et là quelques rares sommets; de toutes les montagnes mornes et blanches de neige descendaient d'énormes glaciers qui s'étendaient jusque dans les plaines, ainsi qu'en témoignent les moraines qu'ils y ont laissées.

Cet imposant phénomène climatérique, connu sous le nom de période glaciaire, a fait diviser les temps quaternaires en période préglaciaire, glaciaire et postglaciaire; deux autres phénomènes, parfaitement expliqués ceux-là, parce qu'ils agissent sous nos yeux, l'extension des glaciers alpins, leur vitesse d'écoulement et la corrosion du calcaire par les agents atmosphériques, ont servi de chronomètres pour calculer la durée de la période glaciaire proprement dite, puis par comparaison on en a déduit la durée totale des temps quaternaires. D'après ces calculs, dans l'examen desquels je n'entrerai pas, parce que cela sortirait complètement de mon sujet, l'aurore des temps quaternaires remonte à environ 240,000 ans.

Avec la période quaternaire finissent les temps géologiques.

Mais entre ceux-ci et nos temps historiques, il y avait une lacune, un hiatus consi-

dérable que la paléoethnologie, ou, pour m'exprimer plus clairement, l'étude des races humaines dans les temps anciens, a en partie comblée.

Cette science, née d'hier, et qui a jeté un jour si nouveau sur les origines de l'humanité, n'ayant à s'occuper que des hommes, de leurs mœurs, de leurs coutumes, de leur industrie, a divisé les temps préhistoriques et protohistoriques suivant l'industrie humaine.

Tout d'abord, l'homme, ne connaissant pas les métaux, s'est servi de la pierre, et principalement du silex, pour fabriquer ses instruments usuels; c'est ce qui constitue l'*âge de la pierre,* âge fort long qui a été divisé lui-même en trois périodes, la période éolithique ou pierre inférieure, la période paléolithique ou ancienne pierre et la période néolithique ou nouvelle pierre.

Le bronze, qui a donné son nom à l'âge suivant, a été le premier métal employé après la pierre à la confection des outils; ce fait peut paraître étrange, car le bronze n'est ni un métal simple, ni un alliage naturel de deux métaux. Le fait est cependant certain, au moins pour nos contrées, car quelques pays ont connu un âge du cuivre; on en a retrouvé des traces en Russie et en Asie. Lorsque Christophe Colomb fit la découverte de l'Amérique, les grandes civilisations péruvienne et mexicaine en étaient encore à l'âge du bronze, qui certainement avait été précédé d'un âge du cuivre de très courte durée.

Enfin, le fer, qui donne son nom au troisième âge, apparaît; il imprime un élan considérable à la civilisation, et avec lui nous pénétrons dans les temps historiques.

L'*âge du fer* peut être considéré comme terminé, car nous sommes aujourd'hui certainement entrés dans celui de la vapeur et de l'électricité.

Eh bien, messieurs, l'homme, ou du moins les premiers vestiges de son industrie, apparaissent dans le miocène, ou terrain tertiaire moyen, c'est-à-dire à une époque complètement indéterminée, et, fait digne de remarque, cette importante découverte, qui devait achever de renverser ce qui restait encore péniblement debout de la cosmogonie et des légendes bibliques, est due à un prêtre catholique, au savant abbé Bourgeois, qui a dû lutter pendant près de dix ans, par la plume et la parole, pour la faire accepter; aujourd'hui elle est universellement admise par tous les savants qui se sont occupés de cette question sans parti pris.

Quoi qu'il en soit, les instruments de cette époque sont encore trop imparfaits, trop grossiers pour que nous puissions faire des conjectures sérieuses sur leur emploi, au moins comme outils à travailler le bois. Ils nous prouvent seulement qu'à une époque prodigieusement reculée, il y avait sur notre globe des êtres assez intelligents pour faire du feu et se fabriquer des outils; en effet, presque tous les silex recueillis par Bourgeois dans les sables calcaires de la Beauce sont intentionnellement éclatés par le feu et retouchés par la main de l'homme; mais quand je dis l'homme, c'est une simple manière de m'exprimer et de me faire comprendre, car les lois de la paléontologie ne permettent pas de lui donner ce nom; c'était un être déjà sorti de l'animalité, mais qui n'était pas encore entré dans l'humanité telle que nous la comprenons; en un mot, c'était le précurseur de l'homme, l'anthropopithèque, comme l'a si heureusement appelé M. de Mortillet.

Il nous faut arriver au commencement des temps quaternaires, c'est-à-dire il y a environ 240,000 ans, comme nous venons de le voir, pour trouver les traces d'une industrie parfaitement caractérisée.

A cette époque, les besoins de l'homme étaient fort modestes; il ne se construisait pas encore d'habitations, il habitait le plus souvent les hautes futaies qui bordent les cours d'eau, quelquefois les plateaux près des sources, et rarement les cavernes, comme il le fit plus tard. Il n'y avait pas encore de grandes agglomérations humaines, la tribu n'était pas encore vraisemblablement constituée; l'homme vivait tranquillement, en famille, à

l'état sauvage. Sa principale préoccupation était la recherche de sa nourriture; pour cela, il lui fallait une arme, et pour faire cette arme, un outil. La première qu'il employa fut certainement la branche cassée; mais son intelligence se développant, il en reconnut bientôt l'insuffisance, et pour l'appointer en épieu ou la transformer en casse-tête, il imagina et fabriqua, après de longs tâtonnements, un instrument de pierre en forme d'amande, que l'on voit figurer dans beaucoup de collections, y compris celles du Muséum et du musée de Cluny, sous la dénomination de haches, de têtes de lances ou pointes de flèches, suivant leurs dimensions et selon la destination que leur avait attribuée Boucher de Perthe qui, le premier, les a sérieusement étudiées.

Eh bien, messieurs, — et cela ne touche en rien à la gloire de Boucher de Perthe — ces instruments ne sont ni des haches ni des têtes de lances, ni des pointes de flèches; ils étaient destinés à être maniés directement à la main. Je ne puis pas entrer, vous le comprendrez, dans aucun détail à ce sujet, car une conférence n'est pas un cours. L'emmanchement est une invention très complexe que l'homme de cette époque n'était pas encore en état de faire et qui n'apparaît que beaucoup plus tard.

Ces instruments étaient des outils à tout faire, mais surtout à travailler le bois; ils servaient tour à tour de couteau, de scie, de tranchet, de racloir ; en un mot, ils contenaient en germe tous les outils actuels, et ils représentent assez bien le type synthétique dont je vous parlais tout à l'heure

Ils ne subirent aucun changement de forme pendant toute la période préglaciaire; mais la température s'abaissant, l'homme éprouva de nouveaux besoins. Il dut, par exemple, s'abriter, se chauffer, se vêtir davantage; son industrie s'en ressentit et se perfectionna.

Cette nouvelle industrie est caractérisée d'abord par un mode différent de fabrication dans lequel je n'ai pas à entrer, mais surtout par le dédoublement de l'outil. L'instrument unique de l'époque précédente est remplacé par des pointes en forme de coin, par des lames et par des racloirs Nous voyons donc distinctement apparaître à cette époque reculée les trois types primordiaux de tous les outils à travailler le bois ; à ces trois types vient s'ajouter la forme embryonnaire de la scie. La première idée de cet outil, presque indispensable au travail du bois, a dû venir de l'usage d'une lame de silex ébréchée par l'usage. En s'en servant, l'homme aura remarqué que les ébréchures augmentaient son action; dès lors, il se sera appliqué à les produire intentionnellement; ainsi, des deux outils qui nous occupent, la scie fait la première son apparition.

Pendant ces deux époques, l'emploi de ces instruments comme outils à travailler le bois est tout à fait conjectural, car jusqu'à présent on n'a pas encore retrouvé d'objets fabriqués en bois fossile ; ce qui n'a rien d'étonnant, le bois étant une matière éminemment destructible ; mais l'étude de l'époque suivante ou postglaciaire nous prouve que ces conjectures sont parfaitement fondées. En effet, quoique l'outillage n'ait pas sensiblement changé, à la pierre vient s'ajouter à ce moment un autre élément de fabrication pour les instruments usuels ; cette matière est l'os. Or il est évident que si l'on pouvait travailler l'os avec ces instruments de silex, à plus forte raison devait-on travailler le bois, matière beaucoup plus tendre et plus commune.

Non seulement on se servait de l'os, de l'ivoire, du bois de cervides pour en fabriquer des aiguilles, des perçoirs et autres objets usuels, mais on le travaillait artistiquement ; voici, comme exemples de ces travaux, un poignard avec renne sculpté, puis un os long sur lequel sont gravés des chevaux. L'usage de ces os gravés n'est pas bien déterminé, on les a désignés avec de sages réserves sous le nom de bâtons de commandement.

L'apparition d'un sentiment artistique très vrai et très profond à une époque aussi

reculée est d'autant plus curieuse que ce sentiment s'est complètement atrophié dans les époques suivantes et qu'il faut arriver au premier âge du fer pour le voir reparaître.

Mais, fait économique et industriel au moins aussi remarquable, l'échange et la spécialisation du travail existaient déjà ; on a retrouvé, en effet, de véritables ateliers de taille de pierre ; chacun de ces ateliers avait une spécialité et n'employait pas toujours la roche locale.

Ainsi, pendant la longue période quaternaire, nous voyons l'industrie autochtone progresser lentement et par longues étapes; mais il va sans dire que, dans la réalité, ces étapes n'étaient pas aussi tranchées qu'elles peuvent le paraître dans un rapide examen. Elles s'enchevêtraient naturellement les unes dans les autres. A la fin des temps quaternaires, il n'en est plus de même; brusquement, sans transition apparente, l'art disparaît, et l'industrie de la pierre taillée est remplacée par une industrie tout à fait différente, celle de la pierre polie.

Ce qui caractérise cette première grande révolution industrielle, c'est d'abord le polissage des instruments de pierre, une plus grande variété dans leur composition minéralogique, enfin, et surtout, l'emmanchement, et particulièrement celui de l'instrument le plus usuel, la hache, que nous voyons apparaître pour la première fois.

Les haches s'emmanchaient de différentes façons qui n'ont pas encore été chronologiquement classées. Le procédé le plus simple et le moins bon consistait à introduire directement l'instrument de pierre dans la partie du manche renflée à cet effet pour lui donner plus de poids et de solidité; mais cette disposition ne devant présenter qu'une médiocre résistance aux chocs, on imagina d'interposer entre la pierre et le bois un fragment d'andouiller de cerf : c'est ce qu'on appelle des gaines ; elles sont à talon lorsqu'elles pénètrent dans le manche, et à trou lorsque, au contraire, c'est le manche qui les traverse. La hache s'emmanchait également en herminette, outil qui servait à creuser les pirogues.

A cette époque les scies prennent un assez grand développement comme nombre et variété, mais non comme dimensions, qui sont toujours des plus réduites. Le plus souvent ces petites scies étaient emmanchées dans un manche en bois auquel elles étaient fixées au moyen de bitume.

Une fois en possession de ces outils, l'homme exécute d'immenses travaux de bois qui étonnent l'imagination.

Voici comment se fit la découverte de ces travaux.

L'hiver de 1853 ayant été particulièrement sec, les eaux des lacs suisses baissèrent considérablement ; on en profita pour faire des travaux de dragage dans celui de Zurich. Pendant les travaux, on rencontra des pieux fichés dans le fond du lac, et les dragues remontèrent à plusieurs reprises des instruments de silex appartenant à l'époque de la pierre polie.

Informé de ce fait, un savant suisse, M. Ferdinand Keller, entreprit de fouiller cette partie du lac. Il reconnut bientôt qu'il était en présence des ruines d'une véritable bourgade. Des recherches furent entreprises dans d'autres lacs et amenèrent des découvertes plus importantes.

Ces stations humaines, bâties sur pilotis à des distances variables du bord, reçurent le nom de *cités lacustres* ou de *palafittes*, d'un mot italien qui veut dire pilotis.

On a peine à concevoir comment, en l'absence de tout métal, l'homme, avec ces misérables outils, ait pu entreprendre de semblables travaux, si l'on songe que dans quelques-unes de ces palafittes on a compté jusqu'à près de 100,000 pilotis, que chacun d'eux était formé d'un arbre entier qu'il avait fallu abattre, ébrancher, tronçonner, appointer et mettre en place; que sur ces pilotis il fallait fixer une esplanade, composée également

de troncs d'arbres ; que sur cette esplanade il fallait construire les huttes, et qu'enfin, pour exécuter tous ces travaux, il fallait une quantité considérable de pirogues.

La persévérance, l'énergie, la ténacité devaient être les qualités maîtresses des hommes de cette époque, qui sont aussi les constructeurs des monuments mégalithiques que l'on trouve disséminés dans nos contrées et dont la construction a été attribuée à tort aux Gaulois.

Je vous ai dit que l'industrie de la pierre polie avait fait son apparition brusquement, ce qui suppose une invasion guerrière; les preuves de cette invasion, dont le point de départ se trouve situé entre le Caucase et la mer Caspienne, sont nombreuses, et les outils à travailler le bois nous en fournissent une : ils nous prouvent, en effet, qu'il y avait de très grandes différences entre les caractères ethniques des hommes de l'époque paléolithique et ceux de l'époque néolithique. Je vous en ai signalé une en passant tout à l'heure; les premiers étaient artistes, les seconds ne le sont à aucun degré. Mais il y a une autre différence au moins aussi profonde : l'homme quaternaire n'avait pas de religiosité, tandis que les sentiments religieux étaient déjà très développés chez les envahisseurs.

Le résultat le plus immédiat de toutes les religions, c'est de doter l'homme de superstitions; il se met à porter des amulettes, c'est-à-dire des objets quelconques percés d'un trou de suspension, auxquels, dans sa naïve imagination, il attribue une puissance surnaturelle.

Eh bien, on n'a retrouvé aucun objet qui puisse passer pour une amulette parmi les nombreuses trouvailles de la période quaternaire, tandis qu'on contraire l'amulette est très répandue à partir de l'époque qui nous occupe, et que les géologues ont désignée sous le nom de temps actuels; et la principale amulette, la plus commune, la plus répandue, est la hache elle-même. En voici une, par exemple, en jadéite, qui appartient au musée de Vannes; elle a été trouvée dans le dolmen du Mané-Er-Hoeck, dans le Morbihan. Mais la généralité de ces objets de dévotion n'était ordinairement pas d'aussi grande dimension; le plus souvent c'étaient de petites haches, trop petites ou en roches trop tendres pour pouvoir servir, mais toujours percées d'un trou de suspension, ce qui ne se pratiquait pas pour les haches usuelles.

Non seulement la hache servait d'amulette, mais il semble qu'elle ait été divinisée, qu'elle ait été l'objet d'une sorte de culte; les hommes de la pierre polie n'étant pas artistes on ne retrouve sur leurs monuments aucune représentation, végétale, animale ou humaine, et cependant on y voit figurer, rarement il est vrai, des représentations de haches, tantôt isolées, tantôt emmanchées. Les dolmens dans lesquels on trouve ces gravures étant des monuments funéraires, il est probable que ceux qui ont gravé ces emblèmes y attachaient une idée mystique et religieuse.

En voici une que j'ai fait reconstituer d'après une pierre gravée du beau dolmen de Gavrinis. Vous remarquerez la courbure toute spéciale du manche; cet emmanchement ne présentant aucune solidité, il est probable que ce genre de hache était l'insigne d'un prêtre ou d'un chef, et si l'on poursuivait les investigations suffisamment loin, peut-être trouverait-on dans nos cultes actuels une survivance de ce singulier culte. Je n'en veux tirer aucune conclusion forcée; cependant il est difficile de ne pas voir une certaine analogie de forme entre le manche de cette hache et le bâton pastoral des évêques des premiers siècles.

Avec tous ces outils, le moindre résultat industriel ne devait être obtenu qu'au prix des plus grands efforts. Avec ces haches et ces scies, il fallait peut-être un mois pour abattre un arbre, une année pour creuser une pirogue, et certainement plusieurs générations pour édifier une bourgade lacustre. Dans ces luttes incessantes avec la nature

l'homme n'eut de véritables chances de triompher que lorsqu'il connut le métal, aussi voyons-nous son influence se faire largement sentir aussitôt son apparition. Les cités lacustres présentent, en effet, cette particularité : toutes celles qui sont le plus près du bord sont les moins étendues, et appartiennent toutes à l'époque de la pierre polie; au contraire, toutes celles qui en sont le plus éloignées sont les plus étendues et appartiennent toutes à l'âge du bronze.

C'est à partir de cette deuxième révolution industrielle, pendant l'âge du bronze, que l'on peut le mieux suivre la marche du progrès, aussi bien dans les armes que dans les objets de parure ou que dans les outils, mais c'est surtout dans la hache que les étapes en sont bien marquées.

Les premières haches de bronze que l'on voit apparaître sont les haches dites à bords droits, elles s'emmanchaient longitudinalement dans un manche recourbé et fendu, auquel elles étaient fixées par des ligatures. Ces haches, incontestablement supérieures aux outils de pierre, ne devaient cependant pas présenter une grande solidité, le métal tendant à pénétrer dans le manche et à le fendre ; aussi plus tard on imagina de mettre une petite barre transversale pour empêcher cette pénétration, puis dans la suite on exagéra cette forme pour lui donner plus de solidité. Ce type constitue ce qu'on appelle les haches à talon, il ne dispensait pas encore des ligatures.

Vers la fin de l'âge du bronze, comme on savait mieux fondre, on put supprimer ces ligatures, en fabriquant des haches à ailerons ; ces ailerons consistent dans l'exagération des bords en languettes assez minces pour pouvoir se replier sur le manche. Enfin le dernier progrès réalisé consista dans les haches à douille, qui donna plus de solidité à l'outil en supprimant la fente au manche, tout en conservant l'emmanchement longitudinal.

Quant aux scies, elles ne paraissent pas avoir été très employées à cette époque. Toutes celles que l'on a retrouvées, et elles sont peu nombreuses, sont de très petites dimensions. Le musée de Saint-Germain, si riche en objets de bronze, n'en possède qu'une ou deux. Dans le relevé que M. Chantre, de Lyon, a fait des trouvailles du bassin du Rhône, sur 3,600 objets, ils cite 1,800 haches, et seulement 3 scies. Aucune des scies recueillies jusqu'à présent ne dépasse 30 centimètres de longueur ; il est cependant certain qu'on en employait de plus grandes, la section nette et franche des bouts de certaines pirogues de l'âge du bronze comporte absolument l'intervention d'une scie, très probablement bandée, d'au moins un mètre de longueur.

Le bronze n'est pas une invention locale, il s'est introduit très lentement chez nous venant de l'extrême Orient. La minéralogie, l'anthropologie et les emblèmes religieux en fournissent de nombreuses preuves.

Pour faire du bronze, il faut du cuivre et de l'étain. Le cuivre se trouve à peu près partout, mais l'étain est beaucoup plus rare en Europe ; le seul gisement stanifère d'une certaine importance est celui des Cornouailles, et encore fournit-il du minerai en roche d'une réduction assez difficile; tandis que dans la presqu'île de Malacca on trouve en abondance du minerai d'alluvion d'une réduction excessivement facile.

De plus, toutes les armes de la première époque du bronze ont des poignées beaucoup trop petites pour les hommes de la pierre polie, dont on connaît parfaitement la stature. Or il existe précisément dans la presqu'île de Malacca une race de petite taille et ayant de très petites mains. Enfin presque tous les objets usuels, et surtout les objets de parure, sont marqués du swastika ou croix gammée qui a servi d'emblème à toutes les religions orientales.

Mais si l'on sait d'où vient le bronze, on ignore encore la date de son introduction dans l'Europe occidentale.

Il n'en est pas de même du fer qui nous vient de l'Afrique centrale, et dont on peut suivre la marche; on le voit pénétrer en Egypte il y a environ 6,000 ans, de là il passe en Grèce environ 1,200 ans avant notre ère, car, quoique toute l'*Iliade* soit une épopée de l'âge du bronze, le fer était connu d'Homère qui le cite.

De la Grèce il met quatre siècles pour parvenir dans les Gaules; si donc l'introduction du fer dans l'industrie a été une révolution capitale qui a eu une influence prépondérante sur la marche de la civilisation, cette révolution a été lente et séculaire.

Pendant de longues années, ces deux métaux, le bronze et le fer, ont marché parallèlement, le fer doux que l'on connaissait seul à cette époque, n'étant pas beaucoup plus favorable que le bronze à la fabrication des outils, et étant beaucoup plus difficile à travailler.

Pendant la première époque de l'âge du fer il n'y a pour ainsi dire que substitution d'un métal à un autre, la forme des outils n'a pas changé, les haches sont à douille et a emmanchement longitudinal comme les dernières de l'âge du bronze.

Il faut arriver à l'époque romaine pour trouver un progrès dans la fabrication de la hache; là, nous commençons à voir l'emmanchement transversal. Cette disposition, qui nous semble si simple parce que nous la voyons tous les jours, n'était pas, paraît-il, d'une conception facile; il est d'autant plus étrange qu'elle n'ait pas été employée à l'âge du bronze que l'exécution eu eût été très facile par le moulage.

C'est également vers cette époque que le bandage de la scie commence à apparaître, bien que certainement il ait dû être pratiqué longtemps avant, car la scie de métal n'est susceptible d'un effet vraiment utile qu'à la condition d'être fortement tendue. Cependant jusqu'à présent on n'a pas encore retrouvé de scie complète de l'époque romaine ni même de l'époque gallo-romaine, et ce n'est que par des représentations de ces outils que nous savons que les Romains employaient la scie bandée; celle-ci, que j'ai fait restaurer d'après un bas-relief du IIe siècle, est d'une construction parfaitement raisonnée, et sans une recherche peut-être exagérée dans la forme, on pourrait la prendre pour une scie moderne.

Enfin, messieurs, nous arrivons à l'époque franque, qui doit particulièrement nous intéresser, puisque c'est de cette époque que date notre nationalité.

Les notions historiques que nous possédons sur les Francs sont celles-ci : les Francs, habitants de la Germanie, traversèrent le Rhin, battirent les Romains, et s'installèrent dans notre pays. Leur arme favorite était la francisque.

Eh bien, ces données, sans être absolument fausses, manquent d'exactitude; nous pourrions croire, en effet, que puisque nos pères habitaient la Germanie, nous sommes aujourd'hui les petits-cousins des Allemands. Or l'examen rapide que nous venons de faire des différentes races qui se sont succédé dans notre pays, en étudiant leurs outils, nous permet de repousser toute parenté avec l'Allemand; ce qui fait le fond de la nation française c'est la race autochtone des temps quaternaires — de là peut-être son caractère essentiellement artistique — sur laquelle est venue se superposer la belle race caucasienne de la pierre polie.

Quant à la race allemande, elle ne s'est formée qu'au moment des grandes invasions mongoliques ; c'est une race métisse moitié asiatique, moitié européenne, race tard venue sur le théâtre de la civilisation, ce qui explique sa grossièreté et sa brutalité. (*Vifs applaudissements.*)

En ce qui concerne la francisque, je crois que c'est une erreur historique d'en faire une arme, erreur analogue à celle qui attribue la construction des dolmens aux Gaulois, erreur analogue à celle qui fait traverser la mer du Nord aux Saxons sur des barques

d'osier, alors que nous savons que bien avant Charlemagne on en faisait d'excellentes en bois.

Non seulement on en fait une arme, mais on en fait une arme de jet ; voilà, permettez moi de vous le dire, une singulière appropriation. En voici une qui appartient au musée de Besançon, le travail en est très fin et très délicat, et elle est très typique comme forme. Je ne crois pas, pour ma part, que les Francs aient ainsi prodigué un métal encore relativement précieux, et une somme considérable de travail, pour faire quoi! une arme qui devait le plus souvent être perdue à son premier emploi, et dont l'effet utile est très problématique.

C'est d'autant moins probable que la francisque aurait fait double emploi avec une autre arme de jet que possédaient les Francs, le hang ou sorte de harpon qui lui était bien supérieur sous tous les rapports.

Mais si ce n'était pas une arme de jet, était-ce une arme de taille? Je ne le crois pas davantage; l'examen seul de cet intrument fait voir que son centre de gravité est à la fois trop éloigné du manche, c'est-à-dire du point d'appui, et trop éloigné du tranchant ou point de résistance. Or que cela ait été intentionnel ou non, on a toujours cherché dans la fabrication des armes blanches à rapprocher ces deux points, condition indispensable dans une arme qui doit être maniée d'une seule main et très rapidement, et l'on est arrivé naturellement à la lame de sabre ou à l'épée à deux tranchants, seule forme rationnelle.

Je sais bien que plus tard, alors que les armes défensives étaient à leur apogée, on s'est servi de haches d'armes; mais elles n'avaient pas la même forme, elles étaient d'ailleurs équilibrées de manière à ramener le centre de gravité dans l'axe du manche.

Que la francisque ait servi d'arme, alors qu'on avait perdu toutes les autres, que par fanfaronnade les Francs l'aient jetée dans les rangs ennemis, c'est possible, mais de là à en faire une arme usuelle il y a loin.

On n'est pas plus autorisé à dire que la francisque était une arme qu'on ne le serait dans un millier d'années à dire que la hache était l'arme des Français, parce qu'à cette époque quelque archéologue aura retrouvé des haches de sapeur qui étaient encore en usage il y a quelques années dans tous nos régiments.

Non; la francisque était un outil, un outil précieux et indispensable dans les armées franques qui devaient traverser de vastes forêts et le plus souvent y camper.

Messieurs, avant d'aborder l'étude des outils dans les époques suivantes, permettez-moi une digression.

Vous voyez qu'en m'occupant de ces outils, j'ai été amené naturellement à vous parler d'autres industries; c'est que celle du bois est en quelque sorte l'industrie primordiale, la mère de toutes les autres, si je puis m'exprimer ainsi; toutes en effet en découlent, d'abord indirectement, parce qu'elle leur fournit le combustible dont elles ont besoin, mais elles en découlent presque toutes directement; les deux industries qui figurent dans cette exposition avec le bois, la pierre et la céramique, sont dans ce cas.

Pour la pierre, Viollet-le-Duc a magistralement démontré que l'architecture de la pierre découlait immédiatement et directement de l'architecture du bois.

Quant à la céramique ou plutôt la poterie, voici très probablement comment elle s'y rattache.

Les premiers vases dont aient pu se servir les hommes avant la connaissance des outils étaient nécessairement ou des coquillages, ou des coquilles d'œufs, ou des calebasses, ou des crânes d'animaux, ou même des crânes humains.

Notez que ce dernier genre de vase ne devait nullement répugner à nos ancêtres, car,

quoiqu'il en coûte à notre orgueil d'hommes civilisés, nous devons bien avouer qu'ils devaient certainement pratiquer le cannibalisme quand ils en trouvaient l'occasion. Lorsqu'ils surent utiliser le bois, ils firent des vases dans cette matière en imitant les formes anciennes; mais le bois se gerçant, se fendant, ne devait pas être d'un long usage; pour parer à ces inconvénients, on enduissait ces vases d'argile; l'un d'eux sera tombé dans un foyer. Le bois se consuma, l'argile subit une cuisson et le premier vase de terre cuite était formé.

C'est là certainement le point de départ des admirables productions de Bernard de Palissy, de Sèvres et de toutes les merveilles que nous pouvons admirer ici.

A partir des époques romaine et mérovingienne, il faut arriver à la fin du siècle dernier pour trouver un réel progrès dans les outils à travailler le bois, et cela n'a rien d'étonnant, car le moyen âge a été une époque de décadence aussi bien dans l'industrie que dans les arts! (*Mouvement.*)

Oh! je sais bien que j'ai parmi mes auditeurs des personnes très enthousiastes de cette singulière et sombre époque, qui n'accepteront pas sans réserves une semblable assertion; aussi vais-je essayer d'en démontrer la seconde partie, car personne, j'imagine, ne songe à défendre le moyen âge industriel.

A cette époque, les artistes, courbés sous la domination des seigneurs et des prêtres, ne puisèrent leurs inspirations que dans des idées mystiques. De là, cette belle et grandiose architecture religieuse et féodale que nous admirons tous; mais les autres sources d'inspiration manquant, l'idée de patrie, l'idée de liberté faisant défaut, presque tous les autres arts périclitèrent; les preuves en sont nombreuses, et j'en trouve une dans l'histoire qui nous occupe.

Vous savez tous, messieurs, ce que dans l'industrie du meuble on appelle le placage; c'est une lame de bois très mince, faite généralement dans un bois rare et précieux, et destinée à recouvrir des meubles faits dans un bois plus grossier et plus commun. Son emploi constitue véritablement un art.

Les Égyptiens, qui étaient grands tailleurs de pierre, étaient aussi de fort bons ébénistes; ce sont très probablement eux qui sont les inventeurs du placage.

On peut voir, en effet, dans la galerie des monuments funéraires de l'ancienne Égypte, au Musée du Louvre, un siège dans la décoration duquel le placage est employé, ainsi que des tablettes revêtues d'inscriptions qui en sont recouvertes.

Toute l'antiquité romaine l'a employé, concurremment avec les métaux précieux, la nacre, l'ivoire et l'écaille.

Eh bien, cet art fait complètement défaut au moyen âge, où l'usage du bois massif est exclusif; dans toutes les œuvres de cette époque, on ne retrouve aucun travail d'ébénisterie proprement dit.

Une tentative de renaissance fut faite en Italie, vers la fin du xve siècle, par Jean de Vérone, qui n'eut guère d'imitateurs.

Cet art ne fit son apparition en France qu'au xviie siècle; elle est due en grande partie au célèbre artiste Boule, qui se servit du placage pour produire les magnifiques meubles dont les imitations portent encore aujourd'hui le nom.

A cette époque, chaque ouvrier produisait lui-même, à l'aide d'une scie à main, le placage dont il avait besoin.

Ce n'est que vers la fin du siècle dernier que cet art acquiert un réel développement, alors qu'en même temps que notre grande révolution politique, une quatrième révolution industrielle, l'usage des moteurs aveugles, commençant à se manifester, on imagina la scie mécanique.

Tout d'abord cet outil, dont voici un modèle réduit que je tiens de l'obligeance de M. le colonel Laussedat, ne servit qu'à la fabrication du placage; mais bientôt avec quelques modifications on l'employa pour confectionner des planches; il rappelle alors par sa construction les scies employées dans les pays de montagne depuis le XVIIe siècle.

Pour cet usage, comparé à la scie à main, constitue-t-il un progrès? C'est ce que nous allons examiner.

La scie à main que l'on emploie pour débiter les bois en planches ou madriers, communément connue sous le nom de scie de scieur de long, a été introduite en Gaule par les Romains, telle que nous la connaissons; elle se compose d'une lame d'acier dentée d'un côté, et fortement tendue dans un châssis en bois; le sommier supérieur de ce châssis porte une poignée nommée chevrette, le sommier inférieur est également muni d'une poignée nommée renard.

Le chef ouvrier se tient sur la pièce de bois à débiter et guide la pénétration de la lame dans la matière; son aide, qui se tient au-dessous, a pour mission de tirer lorsque la scie doit s'abaisser et d'aider à son mouvement ascensionnel; c'est lui qui doit fournir la plus grande partie du travail moteur.

Avec cet outil, deux scieurs ordinaires peuvent produire vingt mètres carrés de surface sciée dans une journée.

La scie mécanique, à mouvement alternatif, n'est pas autre chose que la scie que je viens de vous décrire, actionnée par un moteur, par l'intermédiaire d'une bielle et d'une manivelle, au lieu d'être actionnée à bras d'homme.

Les scies de ce genre peuvent produire journellement environ cent mètres carrés de surface sciée, c'est-à-dire cinq fois la production de la scie à main, et cependant, au sens vrai du mot, elle ne constitue qu'un bien maigre progrès, et voici pourquoi.

En mécanique, comme en économie politique, on ne se paye pas d'apparences et l'on dit qu'il y a progrès quand il y a gain.

Or, si l'on compare la scie mécanique à mouvement alternatif avec la scie de scieur de long, on voit qu'avec celle-ci le travail moteur nécessaire pour produire un mètre carré de sciage est d'environ 30,000 kilogrammètres; il va sans dire que ce chiffre est une moyenne, car il dépend de l'habileté de l'ouvrier, de l'état de l'outil, de l'essence et du degré de siccité du bois; avec la scie mécanique, le travail moteur nécessaire pour produire la même quantité de sciage est de plus de 60,000 kilogrammètres; cela tient à ce que cet outil, étant mu par une force brutale, on est obligé de donner à la lame une épaisseur plus grande, généralement double, que dans la scie à main.

Ainsi la scie mécanique absorbe deux fois plus de travail moteur que sa devancière et produit un déchet inutilisable beaucoup plus considérable; à cette double perte, il faut ajouter cette considération que la scie à la main, étant un outil très léger, peut facilement se transporter près des arbres à débiter, tandis que, dans l'autre cas, il faut amener ceux-ci, matière lourde et encombrante, près de l'outil.

Il est vrai que le kilogrammètre humain a une valeur plus élevée que le kilogrammètre mécanique; cependant, dans les campagnes, cette valeur n'est pas très considérable, c'est ce qui explique que la scie de scieur de long est encore fréquemment employée, même dans des exploitations d'une certaine importance.

Le seul avantage réalisé par la scie mécanique consiste dans la rapidité de sa production.

Les scies mécaniques se divisent en scies à mouvement alternatif dont je viens de vous parler, et en scies à mouvement continu; celles-ci comprennent deux genres : les scies circulaires et les scies à lames sans fin.

La scie circulaire, qui a été imaginée au XVIe siècle par un inventeur hollandais dont le nom est inconnu, est un disque d'acier denté sur toute sa circonférence, animé d'un mouvement de rotation très rapide et devant lequel on vient présenter la pièce de bois à débiter.

C'est le plus mauvais outil mécanique que l'on puisse imaginer; il exagère tous les défauts de la scie à mouvement alternatif, il absorbe un travail moteur considérable, que l'on peut taxer d'incalculable, tant il est variable; il produit un déchet très grand, et joint à ces défauts celui d'être excessivement dangereux pour les ouvriers qui l'emploient.

Il est si dangereux qu'il est rare de rencontrer un ouvrier, si habile soit-il, qui ait manié cet outil pendant quelque temps, ayant la main complète. Il y a une quinzaine d'années, la Société industrielle de Mulhouse a proposé un prix d'une somme très élevée pour l'inventeur d'une disposition capable d'éviter les accidents causés par cette scie.

Cette disposition n'a pas encore été trouvée. C'est, en somme, un outil qu'il faut bannir de nos ateliers, aussi bien au point de vue humanitaire qu'au point de vue économique; le bon marché de son installation a seul contribué malheureusement à sa vulgarisation.

La scie à lame sans fin ou à ruban se compose, comme son nom l'indique, d'une lame d'acier sans fin dentée d'un côté, s'enroulant sur deux poulies animées d'un mouvement de rotation très rapide; les bois qu'on présente à la lame sont sciés et râpés avec une très grande rapidité; cette scie réalise toutes les conditions requises pour constituer un véritable progrès, travail moteur peu considérable, économie de la matière à travailler, et enfin production rapide. En effet, avec ce type de scie, le travail moteur nécessaire pour produire un mètre carré de sciage est rarement supérieur à 20,000 kilogrammètres; la lame, ne subissant aucun échec, peut être très mince, ce qui n'occasionne qu'un déchet minimum, et sa production peut atteindre facilement 200 mètres carrés par jour.

Nous devons cette scie à M. Perin, que l'on peut considérer comme en étant l'inventeur, bien qu'elle ait été imaginée vers la fin du siècle dernier par Samuel Bentham, inspecteur général des arsenaux de la marine anglaise.

Si notre patriotisme peut avoir à souffrir de ce que ce merveilleux outil ne soit pas dû exclusivement au génie français, nous avons bien d'autres inventions pour nous consoler. Entre autres, la locomotive qui, imaginée au siècle dernier par un Français nommé Cugnot, a été rendue pratique par Stephenson.

M. Perin est le Stephenson de la scie.

Tous ces outils conviennent à des degrés divers pour débiter les bois en fortes épaisseurs; mais lorsqu'il s'agit de les réduire à de faibles épaisseurs, on conçoit que la perte qui en résulte est considérable, puisque dans bien des cas il faut réduire en sciure, c'est-à-dire en déchet inutilisable, une quantité de bois presque égale à la quantité utilisable.

Frappé de cette idée, un ingénieur français, nommé Picot, imagina, en 1834, une machine destinée à produire des placages, dans laquelle il substitua une lame tranchante à la lame dentée dans le but de supprimer les sciures.

Sa machine, assez imparfaite, ne rendit pas tout d'abord le résultat qu'il en attendait; il mourut même sans avoir vu l'immense développement qu'elle acquit quelques années plus tard.

Comme toutes les inventions utiles et fécondes, celle-ci a sa légende, que je vais vous rapporter sans y croire d'une manière absolue, car je ne suis pas de ceux qui pensent que les inventions sont le plus souvent le résultat d'un hasard heureux. Non; je crois, au contraire, que dans les arts, dans les sciences, dans l'industrie, pour avoir une idée nou-

velle, il faut de sérieuses études, une longue et patiente préparation, et enfin une idée dominante et persistante. Oh ! je ne nie pas que l'éclair, ou quelquefois plus simplement l'étincelle de génie, qui frappe l'inventeur ou le savant, ne soit due le plus souvent à l'observation d'un fait vulgaire, et j'aurais tort de le nier, Newton, Solomon de Caus, Archimède et tant d'autres sont là pour le prouver.

Picot, lui, n'a pas dû son invention à l'observation d'un fait vulgaire, mais bien au contraire à l'observation d'un fait tragique et barbare.

Il eut, dit-on, la première idée de sa machine en voyant guillotiner un homme!

Cela est possible, car la première manifestation de la hache mécanique a été faite comme arme et non pas comme outil.

Eh bien, messieurs, voici un inventeur très obscur, qui a su transformer une arme sinistre et meurtrière en un outil producteur, pour lequel certainement je ne réclame pas un trône radieux dans l'histoire que je rêve, mais qui devrait y occuper une place honorable, car les conséquences économiques de son invention sont considérables. (Très bien !)

On est parvenu, en effet, dans ces dernières années, à perfectionner la machine primitive de Picot, de façon à faire produire par ses machines, non seulement du placage, mais bien de véritables planches.

Or si l'on songe que différentes industries emploient chaque année des millions de mètres cubes de bois d'épaisseurs variables jusqu'à 20 millimètres, et qu'avec ces machines on peut réaliser en moyenne une économie de 20 pour cent sur la matière première, c'est par centaines de mille mètres cubes que se chiffrera chaque année l'économie de bois employé dans l'industrie lorsque ces machines seront très répandues ; ce sera là un appoint considérable, capable de reculer la disparition du bois, cette catastrophe économique dont je vous parlais au début.

Messieurs, pour faire une histoire complète du travail du bois, il faudrait, après avoir décrit plus longuement que je n'ai pu le faire tous les outils destinés à le travailler, entrer dans le détail de toutes les opérations que subit un arbre avant de devenir un objet usuel. Je n'entreprendrai pas ce travail, mais je veux cependant vous entretenir, avant de terminer, de la première de ces opérations : l'abatage.

La première chose à savoir avant de faire cette opération, ce serait de connaître exactement l'époque à laquelle on doit y procéder, c'est-à-dire doit-on abattre l'arbre en sève ou hors sève, afin de conserver au bois toutes ses propriétés et toutes ses qualités.

Dans l'antiquité on n'était pas très d'accord à ce sujet.

Pline dit que l'on ne doit se servir du bois que lorsque l'arbre a produit son fruit ; c'est, en d'autres termes, dire qu'on doit l'abattre hors sève.

Vitruve professe l'opinion diamétralement contraire.

De nos jours, les praticiens ne sont pas plus d'accord ; et, pour comble de malheur, la physiologie végétale n'a pas encore fait suffisamment de progrès pour trancher le différend.

Si ni la science ni les praticiens ne peuvent nous renseigner à cet égard, Henri IV, qui, étant roi de droit divin, avait naturellement la science infuse, savait parfaitement à quoi s'en tenir à ce sujet.

Parmi les règlements de la Table de marbre, il y en a un, daté, je crois, de 1601, qui défend d'abattre les arbres depuis le 15 mai jusqu'au 15 octobre.

Je ne me donnerai pas la peine de rechercher avec vous les raisons scientifiques de cette singulière défense, les raisons fiscales en étant trop faciles à voir. Cet édit permit de créer des inspecteurs des forêts, qui achetèrent leur charge fort cher, et infligèrent de fortes et copieuses amendes au manant qui se permettait d'abattre un baliveau en octobre au lieu de l'abattre en novembre.

Vous voyez par là que cet excellent roi, qui était] si bon qu'il voulait, dit-on, que tous ses sujets pussent mettre la poule au pot, avait une singulière manière de leur faciliter les moyens de faire bouillir la marmite. (Rires.)

Quoi qu'il en soit, ne sachant à quelle époque on doit abattre les arbres, on les abat en tout temps, guidé seulement par des considérations accessoires et secondaires.

Et voici comment on s'y prend, ou du moins comment on s'y prenait, car je vous en demande pardon, je vais encore vous faire remonter dans le passé, mais ce ne sera pas pour longtemps.

A l'époque de la pierre polie, voici certainement comment on opérait :

On commençait par dégager les racines de la terre qui les entourait, puis, avec une hache de pierre, on affaiblissait suffisamment la base du tronc; cette opération terminée, on attachait une corde d'écorce à une certaine hauteur, on tirait, et l'arbre tombait.

En France, de nos jours, quand on veut abattre un arbre, voici comment on procède:

On commence par dégager les racines de la terre qui les entoure, puis avec une hache de fer, on affaiblit suffisamment la base du tronc; cette opération terminée, on attache une corde de chanvre à une certaine hauteur, on tire, et l'arbre tombe.

Vous voyez que le progrès n'est pas considérable.

Est-ce à dire que l'abatage d'un arbre est une opération tellement simple qu'elle ne comporte aucun progrès? On aurait tort de le prétendre, car les Anglais, qui ont moins de bois que nous, et les Américains, qui en ont beaucoup plus, ont mis en œuvre des moyens mécaniques pour procéder à cette opération.

En Angleterre, M. Gladstone, qui, quoique premier ministre de Sa Majesté Britannique, impératrice des Indes, est un savant sylviculteur, a imaginé et fait construire une scie mécanique à vapeur pour l'abatage des arbres. C'est un outil fort simple. Il consiste en une scie emmanchée sur la tige d'un petit piston à vapeur; cet instrument très léger est amené à la base de l'arbre, qu'il abat très rapidement; il rend, paraît-il, de réels services.

Les Américains, eux, ces spécialistes de conceptions audacieuses, ont imaginé un moyen plus original. Ils font passer un courant électrique dans un fil de platine, qu'ils portent au rouge; ils passent ce fil rougi à la base de l'arbre, et fauchent ainsi littéralement les forêts de leur pays — disent-ils. — S'il fallait les en croire, ce serait tout simplement une application à la fois savante et grandiose du fil à couper le beurre, dont on a si souvent et si injustement plaisanté l'inventeur inconnu.

Messieurs, j'ai terminé. Il ne me reste plus qu'à vous remercier de votre bienveillante attention, et à vous présenter une réflexion.

Vous le voyez: à elle seule, l'histoire de l'abatage d'un arbre suffirait à prouver combien est lente et pénible la marche du progrès; ce n'est pour ainsi dire que malgré lui, à son corps défendant, que l'homme change ses mœurs, sa manière de vivre, son industrie. Aussi cela donne beau jeu à ces esprits chagrins et pessimistes qui s'en vont dénigrant le présent, disant qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil; c'est qu'en effet au yeux de l'homme, si peu de temps ouverts, tout pourrait sembler immuable et immobile, si les annales de l'humanité n'étaient là, grandes ouvertes devant nous, pour nous crier bien haut: Non, non, le progrès n'est pas un rêve. (Salve d'applaudissements.)

L'EMPLOI DE LA TERRE

DANS LES

CONSTRUCTIONS

ET LES INDUSTRIES QUI S'Y RATTACHENT EN ORIENT, DEPUIS L'ORIGINE DU MONDE JUSQU'AU IVe SIÈCLE AVANT NOTRE ÈRE

CONFÉRENCE DE M. MARCEL DESLIGNIÈRES

Mesdames, Messieurs,

J'ai été invité à prendre la parole ici par des membres de l'Union céramique et chaufournière de France.

Le concours que j'ai apporté aux travaux de cette société, depuis 1878, a créé, entre elle et son architecte, des liens qui m'ont imposé comme un devoir l'honneur de me présenter devant l'assemblée savante et choisie que réunissent les conférences de l'Union centrale des Arts décoratifs.

Il a été beaucoup question de la poterie dans les séances précédentes ; je devrai en dire çà et là quelques mots, mais mon désir est d'attirer vos regards vers les constructions.

Ce but n'est pas facile à atteindre, car aujourd'hui le public n'accorde qu'une faible attention à l'œuvre de l'architecte, tandis qu'il réserve ses enthousiasmes et ses munificences pour celles du peintre, du sculpteur et surtout du tapissier ! Personne ne devrait oublier cependant que l'architecture qui est, la manifestation de la civilisation,

des mœurs, de la grandeur des peuples, est aussi la source, le cadre et le prétexte de tous les arts plastiques.

L'art de transformer la terre en matériaux de construction et en objets ayant une destination usuelle ou décorative s'appelle la céramique.

On prétend que cette expression vient du mot grec *keramos*, tuile, brique, vase de terre, terre à pots. Certains auteurs pensent que l'origine en est *keras*, corne, parce que les cornes d'animaux sont les premiers vases, et qu'ensuite des vases en argile cuite furent modelés à l'imitation de ces cornes. C'est en souvenir des premiers vases à boire qu'on aurait représenté Bacchus avec des cornes.

On rattache encore le mot céramique à Céramos, fils d'Ariane et de Bacchus, nom qui fut donné à un quartier d'Athènes.

Quelle que soit l'origine du mot, l'art de façonner l'argile remonte à une antiquité bien plus haute que sa dénomination.

Nous avons tous appris, en effet, que Dieu fit l'homme à son image et forma son corps du limon de la terre : Adam signifie, en hébreu, homme et terre.

Quant au four dont se servit l'auteur de toutes choses pour parfaire son œuvre merveilleuse, la plus belle assurément, le système en restera toujours secret; cela est, je le crois, très heureux, car s'il en était autrement, il surgirait de nouveaux et nombreux Pygmalions, et le monde n'en irait probablement pas mieux.

L'homme primitif, pour les besoins mêmes de son existence, a dû s'établir dans les vallées, près des cours d'eau, là où l'argile abonde. La découverte que cette terre amollie par l'eau prend une grande consistance sous l'action du soleil l'a amené à user de cette propriété pour construire des abris, pour confectionner des vases. Partout, ce premier travail est le même, dans l'âge de pierre comme chez les sauvages de toutes les contrées.

Plus tard, les sociétés s'organisent, de grands centres se créent; l'industrie se développe ; des temples et des palais s'élèvent ; l'art, le luxe pénètrent jusque dans les habitations; le commerce, la guerre étendent les relations des peuples, confondent les civilisations, et c'est en partie à l'humble argile que nous devons l'histoire de ces transformations.

Comment le potier, après avoir perfectionné progressivement la forme des vases, a-t-il trouvé le moyen de les revêtir d'un vernis solide, propre à rendre la terre plus imperméable et à l'orner ?

Nous ne savons rien de précis à cet égard ; mais il est certain que c'est avec la terre même que l'homme confectionna les premiers foyers. Il a dû chercher le moyen d'émailler, dès qu'il sut faire du feu et put constater la vitrification qu'engendre, sur les parois internes des foyers, l'action d'une température haute et prolongée, combinée avec les produits qui se dégagent des combustibles; il a pu s'éclairer aussi par la vue des effets de cuisson et de vernissage que forme sur son passage la lave vomie par les volcans.

Il est bien difficile de faire un historique abrégé, clair et chronologique de l'art de travailler et d'utiliser la terre ; une certaine obscurité règne sur plusieurs époques; la succession des progrès n'est pas régulière et la connaissance de quelques procédés s'est transmise de l'Orient vers l'Occident par des chemins divers.

Laissant de côté les détails et les périodes secondaires, je vais m'efforcer de faire ressortir la marche générale de l'art céramique, de son origine à nos jours.

Chine. — C'est en Chine que le travail de la terre paraît s'être développé le plus tôt, puisque c'est sur ce point du globe que nous trouvons les pièces les plus intéressantes remontant à la plus haute antiquité.

Ce pays mystérieux, dont les portes s'entr'ouvrent à peine, ne nous est guère connu que par les curieux récits du Vénitien Marco Polo et par les relations, les livres et les

objets d'art dus aux missionnaires. Il a traversé les siècles, pour ainsi dire, sans se modifier; sa religion, ses mœurs, sa sollicitude superstitieuse pour les ancêtres, son respect aveugle de l'autorité théocratique du souverain rappellent ce que nous avons appris des civilisations antiques, et nous aident à les comprendre. Comme l'ont très bien dit MM. Perrot et Chipiez dans leur bel et savant ouvrage sur l'art dans l'antiquité : « Nous ne savons pas ce que l'avenir réserve à la Chine qui, par toutes ses frontières, est maintenant en contact avec l'Occident; mais n'est-il pas curieux de penser que nous avons pour contemporains, dans un des plus vastes empires du monde, des hommes qui, par leur état d'esprit et par l'ensemble de leurs conceptions, sont vraiment plus près des Égyptiens et des Chaldéens d'autrefois que d'un Français ou d'un Anglais? »

On n'a que peu de notions sur les édifices de la Chine. Au IIIe siècle avant notre ère, un empereur aurait fait raser les monuments élevés par ses prédécesseurs, afin d'effacer tout souvenir de leur puissance.

La forme et la composition des constructions chinoises, faites de bois et de briques crues ou cuites, ne leur permettent pas une longue durée, surtout dans les parties du pays où les grandes chaleurs, succédant brusquement aux gelées, sont une cause puissante de détérioration.

On cite cependant la fameuse grande muraille, montée en brique sur un socle de granit, contre l'invasion des Tartares; des enceintes en brique de villes fortifiées, et des tours dont la plus célèbre était près de Nan-King. La construction ou la reconstruction de ce temple, dit Tour de porcelaine, détruit lors de l'insurrection des Taï-Pings, ne remonte guère qu'à 3 ou 400 ans. Placé sur un soubassement élevé, il comprenait neuf étages en retraite les uns au-dessus des autres, avec des toits saillants protégeant ces retraites, et mesurait, dit-on, plus de 70 mètres de hauteur (un peu plus que les tours de la cathédrale de Paris); les murs étaient revêtus de briques et d'ornements émaillés, les couvertures garnies de tuiles vernissées.

En Chine, où la religion est réduite au respect de tout ce qui est ancien et traditionnel, l'achitecture est, comme la poterie, soumise à des lois de symbolique restées immuables depuis des siècles : la forme de la construction, la couleur des revêtements et des tuiles apprennent sa destination; de même la forme, la couleur, le décor, les inscriptions des vases indiquent leur rôle religieux, officiel ou profane.

Les Chinois fabriquent des poteries remarquables depuis le XXXe siècle; mais la poterie à pâte dure, compacte, imperméable et translucide, la porcelaine semble n'avoir été trouvée par eux que vers 422 avant J.-C. Ils ont connu le tour dès la plus haute antiquité; le vernis plombifère, le céladon, le bleu turquoise si beau, qui conserve sa couleur même à la lumière factice; la couverte de demi-grand feu; ils sont arrivés à tirer parti du craquelé, du truité pour la décoration; à produire ces accidents à volonté et à faire rivaliser les pâtes céramiques et les enduits vitrifiables avec les gemmes et les plus brillantes productions de la nature.

En Europe, ce n'est guère qu'au XIe siècle qu'on mentionne l'apparition de poteries fabriquées d'après les procédés connus depuis si longtemps déjà par les fils du Céleste Empire.

Égypte. — En dehors de la Chine, qui semble n'avoir eu dans l'antiquité aucune relation avec les autres peuples d'Orient, on distingue deux foyers primitifs de civilisation : l'un dans la vallée du Nil, l'autre dans la Chaldée, sur les bords de l'Euphrate.

De bonne heure, par l'intermédiaire des Phéniciens, il se fait, entre ces deux régions, un fécond échange de produits et de connaissances dont on retrouve partout la trace, en Assyrie comme en Égypte.

Mais si les plans des édifices changent avec le lieu, avec les besoins particuliers, avec la religion, le génie spécial du peuple qui les a élevés, on constate partout la même communauté d'origine, ou plutôt les mêmes procédés créés par les mêmes besoins.

Les documents propres à nous bien renseigner sur la fabrication de la terre cuite sont rares dans le pays des pharaons, et cela tient en partie à l'état même du sol de cette contrée.

Du côté du désert, le sable nous a conservé d'intéressantes tombes, mais cette mer redoutable, comme les terrains d'alluvions qui s'élèvent lentement à chaque crue, a pu nous dérober à jamais des restes précieux.

C'est sur les rives du fleuve que se sont établies les premières villes; dans les terres basses, elles ont été bâties sur des tertres factices, en argile, pour protéger les édifices qu'elles contenaient contre les atteintes des eaux. Ces tertres étaient composés de murs en briques crues, formant les fondations des palais et des temples, et servant aussi de soutènement; les vides étaient ensuite remplis en terre. Ce mode de construire résulte des difficultés énormes qu'entraînaient l'extraction et le transport du calcaire, du granit, puis du temps qu'il fallait pour élever des édifices avec ces matériaux, malgré les armées de travailleurs dont les souverains disposaient alors.

Les alluvions du Nil fournissent une excellente argile fine, lavée, suffisamment dépourvue de sable, par le fait même de sa longue suspension dans l'eau.

Cette argile, humide encore, était le plus souvent mélangée de paille hachée pour ajouter à la cohésion, puis foulée dans des moules et durcie par une longue exposition au soleil.

Les Égyptiens confectionnaient ainsi des briques d'assez grosses dimensions; on a trouvé des échantillons mesurant $0^m,38$ sur $0^m,18$ et $0^m,12$ d'épaisseur; avec ces éléments, ils contruisaient des tombeaux, des pyramides, des enceintes de villes, des palais et des édifices particuliers. Ils s'en servaient également pour appareiller des voûtes plein-cintre et parfois surbaissées, paraboliques ou composées de deux arcs de cercle se rencontrant au sommet suivant un angle; système qui fut développé en France sous le nom d'ogival; mais ils n'eurent recours que rarement à l'emploi de la voûte.

Des briques analogues composèrent même le sol de chemins pratiqués pour le transport des matériaux destinés à l'édification de certaines pyramides. J'ai puisé ce détail et quelques autres dans le bon livre, *la Brique et la Terre cuite,* de mon confrère et ami P. Chabat.

Les monuments du deuxième empire thébain à Dahschour, à Karnak, à Thèbes, à Memphis, dont nous devons la connaissance aux fouilles dirigées par Mariette de 1850 à 1854, offrent de nombreux exemples d'emploi de la brique crue. Quelques-uns de ces monuments ont été protégés par des revêtements en pierre et en granit. Le granit, la pierre et le grès, utilisés dans des cas spéciaux par les Egyptiens, ont résisté aux effets du temps, et nous leur devons des témoins majestueux de la civilisation de ces époques reculées; mais il est certain qu'ils ont eu recours, en général, à la terre crue ou cuite.

Les briques cuites portent souvent des empreintes, des inscriptions, et, à partir de l'époque thébaine, des estampages figurant des cartouches royaux. Grâce aux patientes recherches de Champollion, ces inscriptions sont déchiffrées aujourd'hui.

La plupart des villes étaient entourées de murs dont on n'a que peu de témoins, parce qu'ils se composaient de briques crues, parfois revêtues de pierre calcaire. Les murs d'Héliopolis auraient eu 20 mètres d'épaisseur; ceux de Saïs plus de 18 mètres de hauteur.

Les maisons étaient faites en bois et en briques crues, sorte de pisé revêtu de stuc décoré de peintures retraçant des scènes religieuses ou domestiques. Les palais, agglomé-

ration de pavillons, de portiques, de cours et de parcs, limités par des enceintes percées de portails majestueux, étaient édifiés avec les mêmes matériaux. Quant aux tombeaux, l'Égyptien leur donnait des soins tout particuliers : il s'ingéniait à assurer au mort une demeure inviolable et des ressources propres à entretenir la vie posthume à laquelle il croyait; ceux des pauvres étaient construits en terre. A l'époque memphitique, la sépulture des riches, appelée Mastaba, se compose, en général, d'une pièce ou chapelle ouverte à tous venants, dont les murs étaient en pierre ou en brique, d'une ou plusieurs chambres murées où sont déposées les statues du défunt, et d'un puits au bas duquel sont creusés autant de caveaux que la tombe comportait de corps et où l'on déposait des vases en terre remplis des provisions destinées au mort.

Les pyramides étaient réservées à la sépulture des rois; quelques-unes, placées à la limite du désert, avaient encore pour but de s'opposer à l'irruption des sables; plusieurs étaient en briques. Sous le premier empire thébain, la sépulture comprend encore une sorte de chapelle ouverte, mais le corps est déposé dans un caveau à fleur du sol, protégé par une petite pyramide en briques crues; ou bien encore, elle est creusée dans le flanc de la montagne, comme les hypogées de Beni-Assan et de Siout. Plus tard, le temple apparaît, qui n'est, pour ainsi dire, qu'une extension magnifique de la tombe royale. Enfin, à l'époque saïte, les nécropoles se composent de tertres artificiels faits en briques crues, sur lesquels, à l'abri des atteintes du Nil, s'entassent les momies, dans des caveaux serrés les uns contre les autres.

De nombreux objets découverts dans les nécropoles, dans les caisses de momies, ainsi que les figures gravées ou peintes sur les monuments, attestent que l'art du potier était assez avancé chez les Égyptiens; qu'ils savaient cuire et émailler dès la plus haute antiquité.

Parmi les peintures des hypogées de Beni-Hassan, on remarque la figure d'un tour assez semblable à celui qu'on emploie encore aujourd'hui; appareil que vous pouvez voir fonctionner à l'Exposition de l'Union céramique. Les Égyptiens ont décoré certaines poteries à l'aide d'une peinture non cuite, mais ils ont aussi fabriqué une sorte de faïence vernie, dont la pâte fine et blanche contient 92 pour 100 de silice, et qui, prise d'abord pour une porcelaine, est plutôt un grès recouvert d'une glaçure composée en grande partie de silice et de soude, et dont la cuisson a été opérée à très haute température. Les couleurs qu'on y rencontre le plus fréquemment sont le bleu de cuivre et le bleu de cobalt, le vert, le blanc et le noir, plus rarement le brun, le violet de manganèse et le jaune.

Cette faïence est souvent décorée de reliefs, de combinaisons de lignes, de bouquets de lotus, de figures d'hommes ou d'animaux, de représentations symboliques et d'hiéroglyphes; mais jamais de représentation d'épisodes ou de scènes.

L'Égypte a fait usage de tuiles, de rosaces et de carreaux émaillés; on ne sait pas si ces derniers étaient employés comme parements verticaux; les plaques de faïence formaient, en tout cas, des revêtements, comme le témoignent la porte d'un caveau de la grande pyramide de Sakkarah, ainsi que les fragments d'un temple bâti par Ramsès III près de Memphis.

Enfin, les Égyptiens ont fait de charmantes décorations en incrustant des émaux dans le bronze, dans la pierre et même dans le bois.

Il me paraît à propos de rappeler en passant, qu'en Égypte, où, parmi les arts plastiques, l'architecture a été poussée le plus loin, tandis que le peintre et le sculpteur ne sortent guère de la condition d'artisans dont les noms restent inconnus, les architectes formaient une classe infiniment honorée : leurs noms et des inscriptions commémoratives étaient gravés avec soin sur les édifices, on leur élevait des monuments.

Les temps ont bien changé, hélas! L'architecte du XIXe siècle voit sa qualité d'artiste souvent méconnue, et personne ne songe à nous dresser des statues. Il est vrai qu'en revanche, la gloire de posséder dans sa collection un tableau, même mauvais, pourvu qu'il porte le nom d'un peintre à la mode, ou un meuble bien piqué de trous de vers vrais ou simulés, est payée au poids de l'or.

L'Égypte, grande et libre aux époques memphitique, thébaine et saïte, subit, pendant cette dernière période, des chocs réitérés, puis successivement la domination des souverains d'Assyrie, de Perse et d'Éthiopie, jusqu'au moment où la conquête d'Alexandre, au IVe siècle, lui fait perdre sa liberté qu'elle ne recouvrera plus.

Vallées du Tigre et de l'Euphrate. — Nous sommes obligés maintenant, Mesdames et Messieurs, de remonter les siècles, afin de surprendre la civilisation qui a grandi sur les bords du Tigre et de l'Euphrate.

En Chaldée, comme en Égypte, les premiers centres de civilisation se développent dans les vallées arrosées par de grands fleuves. Le Tigre, l'Euphrate sont sujets à des crues; torrents à leur naissance, ils dégradent, entraînent et transportent les terrains qu'ils traversent; ils abandonnent, au bas des pentes rapides, les fragments de roches qu'ils ont arrachés aux flancs des montagnes et déposent dans les plaines basses un limon fertilisant, qui permet à l'homme de demander au sol sa nourriture, et une argile précieuse dont il tire ses habitations, sa défense.

Les villes ici, pour éviter l'envahissement des eaux, sont encore établies sur des tertres factices en briques crues.

L'usage de ces matériaux se transmet des premiers habitants de la Chaldée aux Babyloniens, puis aux Ninivites, et nous les revoyons aux époques grecque et romaine.

Cet emploi de la terre a suggéré au Ve siècle à Cimon, fils de Miltiade, l'idée ingénieuse de faire fondre les remparts d'Eion en Macédoine, en dirigeant sur eux le cours du Strymon.

Dans les vallées du Tigre et de l'Euphrate, les briques crues, dont les dimensions les plus communes étaient $0^m,40$ et $0^m,05$ d'épaisseur, ont été employées encore humides; elles portent souvent des inscriptions cunéiformes obtenues à l'aide d'une matrice. Ces briques se retrouvent dans toutes les parties des constructions voûtées, bien probablement, et surmontées de terrasses ou peut-être aussi de coupoles accusées à l'extérieur.

C'est avec l'argile employée à l'état de pisé, mélangée à de la paille, à des roseaux, utilisée comme mortier, comme enduit, avec l'argile à l'état de briques crues ou cuites, et aussi avec l'argile émaillée, que les architectes chaldéens, assyriens et persans élevèrent les édifices dont les proportions, rendues si palpables par les savantes restaurations de M. Chipiez, nous remplissent d'étonnement.

Ces édifices comprenaient des maisons, des palais et des temples : les maisons, couvertes par des voûtes, des terrasses surmontées souvent d'une tour ou belvédère, ne comportaient, en général, qu'un rez-de-chaussée; dans les grandes villes, elles auraient eu deux ou trois étages.

Les palais, d'une élévation relativement restreinte, occupaient des espaces immenses et formaient sur leurs tertres factices, par la multiplicité des corps de bâtiments, des cours, des enceintes, des tours, de véritables villes où chaque souverain cherchait à dépasser en grandeur et en magnificence ce qui avait été fait avant lui.

Les temples, tours à étages en retraite les uns sur les autres, coupées à l'extérieur par des plans inclinés, permettant d'accéder à la plate-forme supérieure, atteignaient parfois des hauteurs prodigieuses; sur cette plate-forme s'élevait le sanctuaire, sorte de chapelle rectangulaire décorée avec le plus grand luxe.

On se fait difficilement une idée du spectacle grandiose que devaient offrir les processions gravissant ces rampes immenses aux jours des cérémonies religieuses, et qui, sous un soleil brillant, ajoutaient la couleur des costumes, l'éclat des armes, des objets sacrés, des pelages d'animaux aux miroitements polychromes des émaux et du métal recouvrant l'édifice !

D'après Strabon, l'un des principaux monuments de Babylone avait plus de 180 mètres d'élévation ! C'est-à-dire, pour prendre un terme de comparaison auprès de nous, plus de trois fois la hauteur de l'arc de triomphe de l'Étoile. Je suppose que Strabon a vu un peu grand.

Les quais de Babylone, construits, dit-on, par Nabuchodonosor et Nabonid, étaient en briques cuites et bitume. Et, si l'on en croit Diodore, il existait, sous l'Euphrate, un tunnel de plus de 180 mètres de longueur, malgré le pont dont parle Hérodote. Je crois que le seul exemple d'une œuvre analogue est le passage construit en brique, sous la Tamise, par l'ingénieur français Brunel, de 1825 à 1843.

L'emploi du bitume pour liaisonner les matériaux résistants remonte à une très haute antiquité. La Genèse rapporte que la tour de Babel fut élévée en brique et bitume.

Pour préserver la terre crue contre l'atteinte de l'eau, on la revêtait de pierre plus rarement qu'en Égypte, de briques cuites souvent émaillées, et d'un enduit blanc ou peint, qui serait, d'après M. Place, un mélange de chaux et de plâtre. Cet usage s'est perpétué de siècle en siècle, et nous voyons aujourd'hui les paysans de la Normandie et de la Picardie recouvrir le pisé de leurs demeures avec un badigeon du même genre, blanc, ou coloré en bleu ou en jaune. En Assyrie, le bronze, l'argent et l'or servaient aussi comme revêtements.

Les Assyriens ont fabriqué, pour les arcs, des briques spéciales dont on a trouvé de nombreux échantillons, notamment dans les ruines d'un palais à Khorsabad. On a découvert aussi des égouts ou drains composés de briques voussoirs posées de champ ; des pots et des cônes creux ou pleins pour la construction des murs et probablement des voûtes. Ces cônes et ces pots, noyés dans le hourdis, étaient parfois disposés de façon que leur fond restât apparent et concourût à la décoration du parement.

Des manchons à section circulaire à l'intérieur, polygonale à l'extérieur, servaient de conduits ; des briques formaient les marches d'escaliers, le carrelage des cours et des salles ; des briques cintrées composaient les colonnes dont le centre était en rondelles de terre cuite ; mode de construction qu'on retrouve à Pompéi ; des briques spéciales facilitaient l'exécution de ces saillies et nervures verticales qu'on rencontre si fréquemment dans l'architecture assyrienne.

Enfin la terre a remplacé, pour le Babylonien et le Ninivite, le papyrus des rives du Nil ; les caractères cunéiformes sont tracés sur l'argile humide à l'aide d'une pointe, et le feu en assure la durée. Nous devons à cette particularité, qui nous a conservé une écriture déchiffrée aujourd'hui, la connaissance d'une partie importante de l'histoire orientale.

C'est bien certainement l'emploi presque exclusif de la terre qui fit naître, en Chaldée, la fabrication de l'émail ; on en décorait la partie supérieure des murs d'enceinte et leurs créneaux, les frises, les archivoltes, où des panneaux carrés ou circulaires, des rosaces et des cabochons rehaussaient, par l'éclat de leurs colorations vives, le ton de la brique et des enduits.

Les couleurs étaient en nombre assez restreint : le bleu, qui domine et forme en général les fonds ; le jaune, qui recouvre les figures et certains ornements ; le rouge, le

vert, et enfin, comme complément indispensable de toute décoration bien comprise, le blanc et le noir [1].

La décoration elle-même, qui emprunte beaucoup à la géométrie, était composée de lignes, de rosaces répétées, d'entrelacs, de palmettes, d'hommes et d'animaux, de signes symboliques et d'inscriptions en caractères cunéiformes.

Les tons étaient posés à plat, sans modelé, mais associés d'une façon harmonieuse; le noir et le blanc judicieusement employés; certains traits étaient gravés pour donner plus d'accent au dessin. Parfois, les figures ont une fonction purement ornementale et se répètent semblables, sur une même ligne droite ou courbe, alternant avec un ornement géométrique; elles rappellent la manière égyptienne par la simplicité du dessin, les attitudes et l'arrangement des accessoires.

Il existait aussi, sur les murs des palais de Babylone, des scènes de chasse, de batailles, véritables tableaux exécutés en carreaux émaillés, où les personnages, d'après les récits de Diodore, avaient jusqu'à 2 mètres de hauteur.

Les Assyriens ont fabriqué, en outre, de petits objets émaillés en ronde bosse : des têtes de lions, des animaux, des statuettes.

Quant aux tombeaux qu'on trouve en grande quantité dans la Chaldée, et non pas en Assyrie, pour des raisons encore inconnues, ils sont composés de petits caveaux en briques, fermés par une fausse voûte faite d'encorbellements, comme le pratiquaient les Égyptiens. Certaines nécropoles présentent le mort enseveli dans une jarre, ou reposant sur une aire dallée en brique, et protégé par une sorte de caisse sans fond en terre cuite; à une époque postérieure, il est déposé dans un véritable cercueil de la même matière, souvent émaillée.

Dans ces sépultures on a recueilli des vases; les premiers assez grossiers, pétris à la main; d'autres, d'une époque plus rapprochée, sont faits au tour, d'une forme plus étudiée, parfois recouverts d'une couche de terre finement préparée, dont l'objet est enduit avant la cuisson; cette opération se nomme aujourd'hui engobage. Plus tard encore, les coupes, les vases sont enrichis d'ornements et de glaçures colorées; ces pièces ne prouvent pas une fabrication bien avancée, mais elles annoncent déjà les faïences persanes.

Mesdames et Messieurs, si je vous ai un peu retenus sur les rives du Tigre et de l'Euphrate, c'est que nulle part ailleurs la terre n'a été plus employée que dans les pays qu'ils arrosent; là, s'est développé un art qui, de l'Asie, se répandra sur le continent africain et en Europe; là, s'est montrée une architecture puissante, d'un caractère différent de l'architecture égyptienne, avec laquelle elle offre cependant certaines ressemblances; c'est enfin parce que, dans cette contrée comme en Egypte, les peuples de l'Asie et de l'Europe puiseront de grands principes qu'ils appliqueront suivant leur génie particulier, leurs besoins et leurs moyens d'action, et d'où sortiront les architectures grecque, romaine et byzantine.

Perse, Asie Mineure. — Les Mèdes et les Perses grandissent à côté de l'Assyrie, à laquelle ils empruntent les éléments de leur puissance à venir; ils la courberont sous leur joug à partir du VIe siècle et ils absorberont rapidement tous les pays qui les entourent, y compris même, pendant une certaine période, la Syrie et l'Égypte.

Durant un demi-siècle, les rois de Perse, à la tête d'armées formidables et entourés

1. *Nota.* — Ces couleurs sont extraites, dans l'ordre où je les ai énoncées, de l'oxyde de cuivre, de l'antimoine et du plomb mélangés d'étain, du sesquioxyde de fer; le vert était probablement obtenu par le peroxyde de cuivre, le blanc par l'oxyde d'étain, la glaçure est silico-alcaline.

d'un appareil fastueux, se ruent sur la Grèce. En 480, les Grecs usent de représailles et, sous la conduite de Cimon, portent leurs armes en Asie.

De ces chocs, continués par la marche d'Alexandre, résultent une transformation de la civilisation pour l'Orient, l'épanouissement de l'art et des sciences pour la Grèce.

Les récits des auteurs anciens sur Ecbatane, Bagistan, Passagarde, Suse et Persépolis (fondée probablement par Cyrus), comme les découvertes faites aux emplacements de ces cités antiques, nous indiquent des constructions ayant une grande analogie avec celles de l'Assyrie, où la terre crue, cuite et émaillée, fabriquée par les mêmes procédés, trouve les mêmes applications. Une différence à noter cependant, c'est l'emploi assez considérable de la pierre, du granit et du marbre.

Mais les Perses ne maintiennent sous leur domination que moins de deux siècles, en Asie Mineure, un certain nombre d'États qui avaient leur existence propre et dont quelques-uns la retrouveront au IVe siècle.

En contact et en luttes continuelles avec l'Égypte qui y fonda des colonies, avec la Grèce qui, dès le XIIIe siècle, à la suite de la guerre de Troie, s'y établit également, l'Asie Mineure nous offre, comme les îles remplies de souvenirs, Chypre et Rhodes, des monuments où l'on reconnaît les traditions de la Chaldée modifiées par les influences égyptienne et grecque.

Au IVe siècle, Alexandre entraîne les Grecs à la conquête de l'Asie ; du mélange des peuples résulte un échange réciproque : la fastueuse barbarie disparaît en Orient, et le Grec s'approprie des idées, des procédés qu'il transforme, avec son admirable génie, au grand profit de l'Art.

Mesdames et Messieurs, nous venons de faire ensemble un très grand voyage, qu'il me paraît utile de terminer ici pour ne pas abuser de vos forces ; permettez-moi, avant de nous séparer, de vous soumettre quelques réflexions à propos de ce que nous avons vu. Dans ce palais, en ce moment domaine de l'Union centrale des Arts décoratifs, il n'est permis à personne d'élever la voix, sans tirer du passé un enseignement pour l'avenir, et sans rappeler quelques-unes des idées, quelques-uns des principes qui doivent concourir au progrès des industries d'art en France. Car, si la France n'y prenait garde, elle perdrait son rang dans la lutte universelle ; aussi devons-nous tous redoubler d'efforts pour secouer la quiétude qui résulte de notre ancienne suprématie, retrouver les principes qui ont été la base de notre réputation, et reconnaître avec calme, afin de les surpasser, les progrès des autres nations, progrès énormes qui s'appuient sur notre passé.

Malgré la rapidité de notre course, vous avez assurément observé combien les peuples anciens ont employé, pour les décorations extérieures et intérieures de leurs édifices, la peinture, les matériaux naturellement colorés et les émaux.

Si le temps nous avait permis de traverser tous les siècles, vous auriez certainement remarqué qu'aux grandes époques, la couleur a toujours été un auxiliaire de l'architecture.

L'illustre Viollet-le-Duc a écrit, en parlant du moyen âge : « Alors, comme pendant la bonne antiquité, la peinture ne paraît pas avoir jamais été séparée de l'architecture. Ces deux arts se prêtaient mutuellement secours... »

Cela n'a rien d'étonnant : les arts qui oublient la nature font fausse route, et dans la nature, la couleur se rencontre partout ; la couleur, c'est la vie.

En France, vers le XVIe siècle, les constructeurs oublièrent son usage, et encore la brique fut-elle un moyen de coloration auquel ils ne purent renoncer.

De nos jours, une réaction s'est produite ; Quatremère de Quincy fit l'un des premiers pas, en 1714, par la publication de son *Jupiter Olympien* ; Hittorf, vigoureusement

soutenu par Letrône, causa, pour ainsi dire, une révolution lorsqu'il publia, en 1852, l'*Architecture polychrome*.

L'apparition de cet ouvrage, contenant des opinions à peu près nouvelles et pleines de hardiesse, souleva des discussions nombreuses parmi les archéologues, provoqua des contradictions d'autant plus passionnées qu'elles se produisaient au moment où quelques architectes convaincus, et du plus grand talent, inauguraient une ère nouvelle. Duban, Vaudoyer, Gilbert et Labrouste brisaient avec les traditions de l'Académie, et sans pouvoir vaincre encore, par leurs travaux et leur enseignement, les résistances que leur imposaient les nombreux élèves de Percier, ils préparaient la chute des anciennes idoles et l'avènement de la renaissance à laquelle nous assistons aujourd'hui. Depuis cette époque, un grand nombre d'artistes, de savants, les uns avec le crayon, les autres par des recherches dans les laboratoires, d'autres encore avec leur plume, sont entrés vaillamment dans le chemin que leur montraient les novateurs, et ont fait en peu d'années des pas de géants.

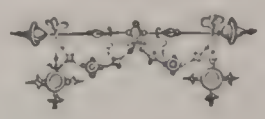
Et cependant, combien nous sommes timides encore en fait de polychromie, et combien souvent la couleur est mal employée, accrochée par bandes dures et maigres, en quelques points mal choisis d'une façade toute en pierre, comme pour en augmenter les trous, déjà et forcément si nombreux aujourd'hui, par rapport aux pleins!

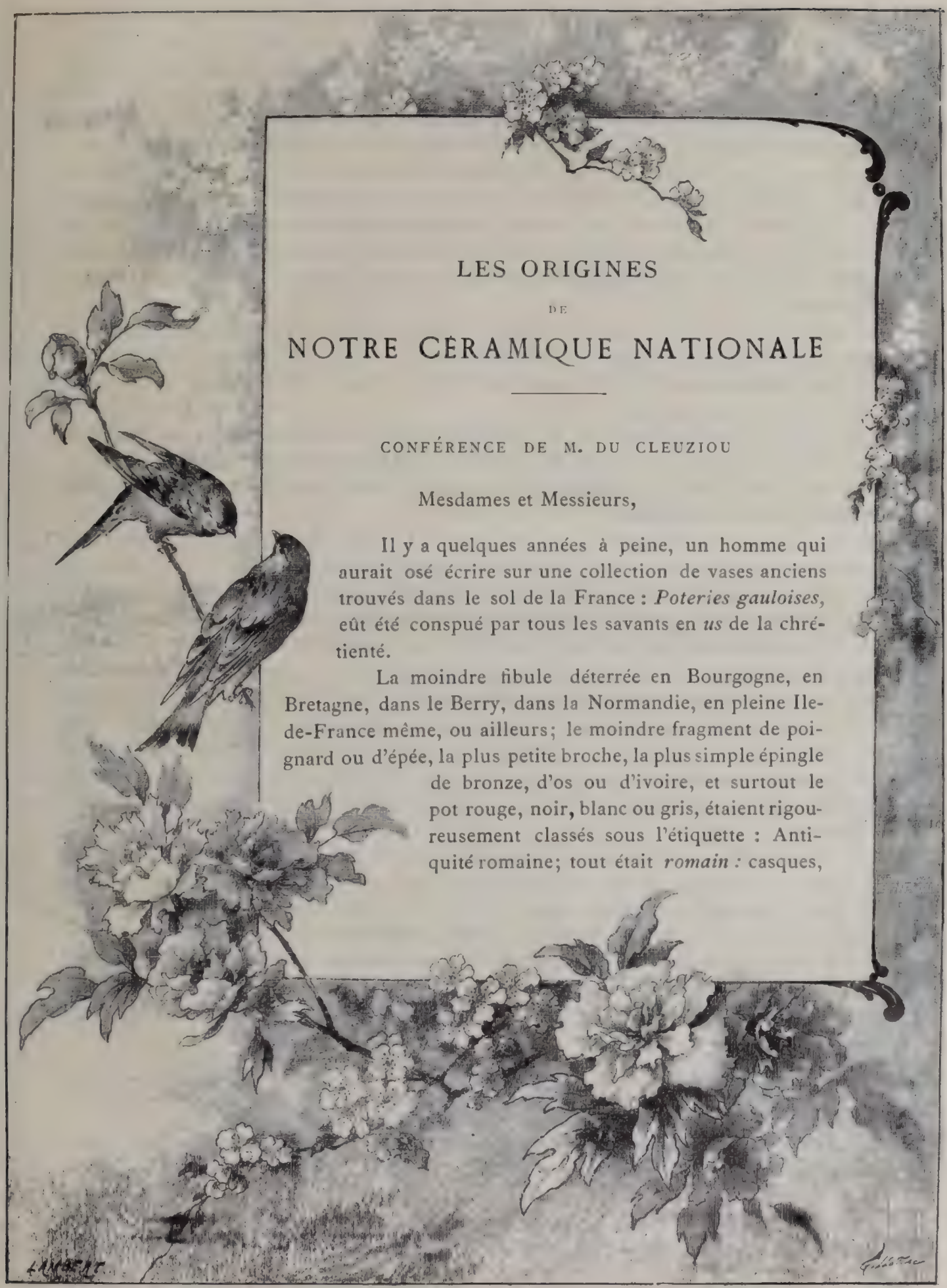
Ah! c'est qu'à notre époque malheureusement, beaucoup d'architectes, et je n'entends parler ici que de ceux véritablement dignes de porter ce noble titre, beaucoup d'architectes, dis-je, pour se mettre en état de faire une composition, n'ont soulevé qu'un très petit coin du voile du passé, et encore n'ont-ils pas toujours pris le temps de bien comprendre ce qu'ils ont vu. C'est qu'aussi, bien des artistes commencent à composer avant de connaître toutes les ressources, tous les secrets de la langue qu'ils doivent parler; et l'enseignement qui ne les aurait pas prémunis contre ce danger irréparable serait un enseignement vicieux. C'est qu'aujourd'hui, on compose bien plutôt avec la mémoire qu'à l'aide des principes qui ont toujours servi pour allier l'utile et le beau. C'est qu'enfin, par une mode aveugle et stupide, on se laisse séduire avec un entraînement funeste et irréfléchi par ce qui est né dans un autre âge que le nôtre ou sur le sol étranger!

Je sortirais du cadre de cet entretien et j'abuserais de votre bienveillance, Mesdames et Messieurs, si je développais ces pensées, que nous ne devons pas perdre de vue, sur lesquelles on a beaucoup dit, et qu'étudient sans cesse tous ceux qui s'occupant d'art et d'enseignement, ont un cœur vraiment français.

Quant à moi, j'ai toute confiance dans l'avenir; l'honneur que j'ai eu de faire, au Congrès des architectes, un rapport sur le premier Salon des Arts décoratifs m'a fourni l'occasion d'étudier l'Union centrale, de connaître son origine, son but, et de me rendre compte des résultats que donnera un musée permanent des Arts décoratifs, un South-Kensington Museum parisien.

De telles institutions, entre les mains des hommes éminents et dévoués qui les dirigent, produiront de plus en plus les fruits qui contribueront, pour une large part, à la richesse et à la gloire nationale.





LES ORIGINES
DE
NOTRE CÉRAMIQUE NATIONALE

CONFÉRENCE DE M. DU CLEUZIOU

Mesdames et Messieurs,

Il y a quelques années à peine, un homme qui aurait osé écrire sur une collection de vases anciens trouvés dans le sol de la France : *Poteries gauloises,* eût été conspué par tous les savants en *us* de la chrétienté.

La moindre fibule déterrée en Bourgogne, en Bretagne, dans le Berry, dans la Normandie, en pleine Ile-de-France même, ou ailleurs; le moindre fragment de poignard ou d'épée, la plus petite broche, la plus simple épingle de bronze, d'os ou d'ivoire, et surtout le pot rouge, noir, blanc ou gris, étaient rigoureusement classés sous l'étiquette : Antiquité romaine; tout était *romain :* casques,

agrafes, plaques de ceinture, bagues, médailles, et le reste : *romain, romain,* rien que *romain.*

La patiente érudition de quelques chercheurs vraiment patriotes a, depuis, fait justice de ces désignations complètement arbitraires ; et maintenant, l'on peut écrire sur une vitrine contenant des coupes d'une forme délicieuse, des hanaps d'un galbe parfait, sans offenser les regards les plus classiques d'un membre de l'Institut : *Céramique nationale.*

C'est ce qu'a osé faire ici même M. Julien Gréau, et nous l'en remercions du fond du cœur. Cette revendication de la patrie est chose douce, pour nous du moins, car, comme dit Jean Reynaud : Nous ne nous sommes pas fait assez honneur de nos pères. Ils ont été grands jusque dans les moindres objets qu'ils nous ont laissés. Nous n'avons voulu les connaître que par leurs ennemis séculaires, et nous les avons traités bien à tort de *barbares.*

Selon le mot de M. Renan, l'erreur la plus fâcheuse est de croire que l'on sert sa patrie en calomniant ceux qui l'ont fondée.

Les vrais hommes de progrès sont ceux qui ont pour point de départ le respect des ancêtres et du passé. (*Applaudissements.*)

Puisque *céramique nationale* il y a, étudions donc un peu notre poterie primitive. De cette excursion dans les vieux âges espérons qu'il ressortira pour nous une considération plus grande pour les Gaulois, nos aïeux, un amour plus profond pour ce qu'on appelait, en 1789, *la Nation.*

Le savant polonais Joachim Lelewel écrivait à M. Benjamin Fillon, lorsque ce dernier commençait ses études sur l'art de terre chez les Poitevins :

« L'histoire de la céramique, c'est l'histoire de l'humanité tout entière, pour qui sait la lire. La terre est la bibliothèque des livres encore inconnus qui attendent les clairvoyants. »

Rien n'est plus vrai, et c'est surtout ici qu'on peut reconnaître la justesse de cette observation, lorsqu'on a parcouru les galeries hautes de notre exposition. « Lorsqu'il vous a été donné d'analyser quelque peu tous ces vases, la pensée qui anima leurs auteurs (je cite toujours le savant professeur de Varsovie) vous apparaît comme transparente. Vous saisissez le caractère d'une race; je ne sais quelle vision passe devant vos yeux et s'empare de votre âme, et vous vivez un instant de la vie même des peuples qui inventèrent ces formes, ces tournures et les décorèrent selon leur goût propre et leur tendance particulière. »

C'est surtout dans les produits gaulois que la chose nous paraît remarquable. Essayons de le démontrer sommairement.

Les premiers objets de terre pétrie par les mains de l'homme, trouvés dans le sol français, remontent à la période celtique, à l'âge des *dolmens.*

Nous ne parlerons pas ici des préhistoriques de l'époque quaternaire; ils n'ont laissé que de très rares spécimens de leur poterie. M. Dupont a pourtant découvert, dans son exploration des grottes de Belgique, des gourdes qui témoignent d'une industrie déjà presque habile.

Le premier vase fabriqué par la main de l'homme a à peu près cette forme.

Je vous demande pardon de l'incorrection de mes dessins. Je tâcherai de rendre ma pensée le plus simplement possible.

Les hommes des cavernes étaient des chasseurs de rennes. Il est clair qu'ils ne pouvaient inventer que la gourde, qui est ordinairement le vase nécessaire aux chasseurs. C'est avec des débris (car la gourde est entièrement cassée, entièrement brisée), c'est avec des débris que M. Dupont a pu reconstituer à peu près la forme de cette gourde; elle est, vous le voyez, fort naïve.

Voilà le premier vase, le premier objet fabriqué par la main de l'homme, en terre pétrie, qui ait été trouvé.

Nous ne pouvons nous lancer dans l'étude de ces hommes des cavernes. Revenons donc à nos *dolmens*. Qu'est-ce qu'un dolmen ? Il serait trop long de disserter ici sur l'origine des *monuments mégalithiques*, comme disent les savants. Cela pourrait nous mener bien loin. Pourtant, comme il est un préjugé populaire qui fait toujours de ces immenses débris des autels à sacrifices, il nous paraît nécessaire d'entrer ici dans quelques explications sur l'objet vrai des pierres levées; elles sont indispensables pour faire comprendre la forme de nos vases et leur place dans ces tombes, car le dolmen n'est absolument qu'une tombe ou, si vous voulez, la chambre intérieure d'une pyramide.

Voici de quoi se compose réellement le dolmen. J'ai eu le bonheur de faire des explorations très nombreuses en Bretagne, d'étudier à fond ces vieux témoins d'une architecture encore inexpliquée, et je vais chercher à vous résumer dans quelques phrases le résultat de ces études. On pourrait parler très longtemps sur ce sujet, et je n'ai pas le temps nécessaire pour développer toutes les théories émises sur les dolmens. Bornons-nous à quelques exemples caractéristiques.

Les savants appellent ordinairement le simple dolmen : trilithe, trois pierres.

Voici de quoi se compose un trilithe. Je prends, par exemple, celui de Saint-Nazaire, qui est un des plus complets. Il a d'abord les trois fameuses pierres qui forment le trilithe; elles ont d'ordinaire 3 mètres de hauteur entre leur base apparente et le sommet de la toiture qui les couvre. Mais le trilithe n'est qu'un dolmen incomplet, comme le témoignent les débris qui l'entourent. Achevons, si vous le voulez bien, ce fameux trilithe. Ajoutons-y d'abord ce que l'on appelle une allée couverte, quatre ou cinq pierres (je forme la coupe) qui sont recouvertes d'autres pierres formant l'entrée naturelle de la chambre primitive. Au-dessus de ces pierres (j'arrive au dolmen de Kercado, qui est le plus complet et le mieux conservé de tous nos monuments celtiques), au-dessus, terminons le tout par une pyramide de terre, un tumulus qui forme à peu près cette silhouette; vous avez ainsi : 1° la chambre carrée; 2° l'allée couverte; 3° le tertre vert, et vous arrivez à la tombe presque universelle, commune aux peuples des premiers âges du monde. Passons au *menhir*. Quand vous allez à Crucuny, à quelques pas du dolmen de Kercado, la butte est surmontée d'un menhir : c'est l'accessoire obligé du dolmen, la pierre indicatrice, comme la croix de la tombe. Quelquefois, au lieu d'être au haut de la butte, il se trouve à quelque distance, au Manio, près des alignements de Kermario, par exemple. Après le dolmen et le menhir, si nous étudions le cromlech, nous le trouvons de même entourant la butte comme au Menec, à Kerlescan, et dans un grand nombre de dolmens du Morbihan, et nous aurons ainsi : le dolmen, le menhir, le cromlech réunis, formant la tombe, l'ossuaire des aïeux. Carnel, Carnac, Carnouet, Kairn. Ossuarium sive cimeterium.

Vous voyez qu'il n'y a pas de trace d'autel, pas plus que d'idée de sacrifices humains là-dedans. Quant aux fameux bassins, comme ces monuments sont composés de granits mélangés de feldspath, la désagrégation de ce composé se faisant d'ordinaire à la longue, grâce aux pluies si abondantes dans le pays, des trous se forment, l'eau y séjourne, la rigole se creuse; et voilà l'histoire de ces fameuses cuvettes qui n'ont jamais contenu de sang humain, puisqu'elles étaient recouvertes de terre et ensevelies pour la plupart. Si vous entrez dans la grotte ainsi rétablie, qu'y trouvez-vous ? Des *vases*, non pas des urnes cinéraires, comme vous le comprendrez vite en analysant leurs formes, mais des vases de festins funèbres, semblables à ceux que nous allons rencontrer dans les cimetières de Champagne : vases à conserver, vases à boire, vases à verser, portant tous l'empreinte de

l'usage habituel de la vie, et n'ayant absolument rien de sacerdotal et de hiératique.

C'est ici que nous allons commencer à étudier la véritable céramique des dolmens.

A propos de ces dolmens, j'ai prononcé le mot celtique, et ce n'est pas sans quelque hésitation... car je sais qu'un très grand nombre de savants refusent absolument aux Celtes l'honneur de les avoir construits.

Tel n'est pourtant pas mon sentiment. Je ne peux m'étendre sur les innombrables dissertations de ceux qui veulent leur donner pour auteurs de fabuleux hyperboréens, qui n'ont jamais existé que dans leur imagination. Avec les anciens archéologues français, je continuerai donc, si vous le voulez bien, à les nommer monuments celtiques, et à dire avec Rabelais que les vieux Celtes sont nos pères, « les vaillants chevalereux, belliqueux et triomphants Français ». Son opinion en vaut bien une autre.

Revenons à nos poteries.

Quel était le caractère de la céramique des dolmens ? Les formes génératrices de tous les vases. C'est encore Lelewel qui l'affirme. Lelewel, auquel il faut remonter toujours quand on étudie ces matières, « les formes génératrices des vases naquirent toutes à l'imitation du végétal ».

Voici quelques spécimens des poteries qu'on trouve dans ces dolmens.

Vous le voyez, ce sont des formes végétales; les savants de Vannes les appellent tulipes. C'est un peu facultatif, mais la forme n'en est pas moins celle de vraies fleurs; l'ornementation en est excessivement variée.

Je vous demande pardon de l'incorrection du dessin, parce que ces vases sont tellement fins, tellement délicats, que je ne peux pas les rendre comme je les sens, comme je les ai vus. Mais, si vous avez le bonheur d'aller dans le musée de Vannes, qui contient les plus beaux spécimens rétablis par la patience extraordinaire de M. de Cusset, vous pourrez comprendre la finesse, admirer ces ornementations fleuries, formées, paraît-il, par l'ongle des femmes qui pétrirent cette terre. M. de Cusset, le savant conservateur du musée de la Tour du Connétable, a fait mouler l'intérieur de ces compressions digitales, et il est arrivé même à y trouver les preuves de la délicatesse des mains des femmes d'autrefois qui les ont façonnés. Il faut avoir l'amour de la science pour aller jusque-là. Mais nous devons lui rendre grâce d'avoir reconstitué ces vases, meprisés jusqu'ici. Il y a encore une autre forme des vases de dolmens que nous allons retrouver de même en Champagne; ils ressemblent beaucoup aux vases égyptiens du Louvre.

Quant à l'ornementation, c'est toujours le triangle, la feuille de fougère, les cercles concentriques, etc., pointillés de cette sorte.

Les coupes des dolmens sont encore peut-être plus gracieuses. Vous retrouvez ces formes, vous retrouvez les types de ces coupes, surtout en Égypte. C'est absolument la fleur de lotus plus ou moins modifiée.

Le musée du Louvre en possède de très remarquables spécimens, avec pistils peints dans l'intérieur.

Ces poteries des dolmens sont donc des poteries usuelles, habituelles à la vie; et, grâce à l'étude que nous pouvons en faire, nous pénétrons, pour ainsi dire, dans les usages de nos pères. Nous constatons leur goût charmant; il y en a de délicieuses, entre autres celle que M. de Kéranflech a découverte près de Quiberon.

C'est bien la bouteille, le verre à boire, etc., c'est bien l'ustensile du festin, — et par cet usage du festin funèbre, nous prouvons une fois de plus la destination des dolmens tombes, et rien que tombes, sans sacrifice barbare et sans inutile tuerie.

Après le dolmen, le second âge de la poterie se caractérise par la période que les savants appellent halstatienne. Je ne sais pas pourquoi les savants ont été chercher en

Autriche un mot pour caractériser cette période; ils auraient pu l'appeler : la période des cimetières de Champagne, parce que c'est surtout en Champagne qu'on a trouvé ces cimetières, qui ne sont que la suite des dolmens.

Je ne vous parlerai ni de Reims, ni de Vertus, ni des Crons de Bergères, me contentant de prendre comme exemple les dernières fouilles de Caranda, dirigées par M. Frédéric Moreau père, le plus vieux, mais le plus ardent des archéologues nationaux.

Caranda possède à son centre un dolmen, et tout autour des tombes creusées dans la terre. La transition, vous le voyez, est incontestable; la race se continue. Ici, les vases sont beaucoup plus fins, l'ornementation, toujours formée de chevrons, de cercles, etc., devient seule plus délicate, plus artistique. Rien n'est charmant comme les produits des cimetières de la Marne, la terre étant ici très facile à creuser. On découvre ordinairement les objets intacts. La collection de M. Moreau, dont il fait les honneurs avec une amabilité sans pareille, fourmille de petits chefs-d'œuvre.

C'est toujours la fleur avec une nouvelle forme encore plus accentuée, celle du vase dit *apode,* ou sans pied, assez semblable à la corolle d'un lis ou d'une rose qu'on viendrait d'enlever ou de couper sur sa tige. Près des vases apodes on rencontre dans les tombes de petits bourrelets de terre cuite qui servaient à les recevoir sur les tables, quand on n'en faisait point usage. Les potiers égyptiens façonnèrent de même des coupes analogues, — le Louvre en est plein. Les habitations lacustres de Suisse en donnent aussi de nombreux exemplaires.

Ce mode d'inhumation des cimetières de la Marne était, du reste, aussi général en Gaule que l'usage des dolmens. On a trouvé au fond de la presqu'île de Quiberon, près des alignements d'Erdeven, des tombes appelées *kist vean.* Il faut toujours, en France, prendre un nom étranger pour désigner une chose française, si l'on veut se faire admettre en haut lieu.

Or ces *kist vean* (coffres de pierre) ne sont que des reproductions des tombes des *Crons* de Caranda ou d'ailleurs, tombes que l'on désigne communément sous le nom de sépultures de l'âge de bronze. Avec, bien entendu, épées de fer, poignards de fer et gaines de bois, colliers de bronze, bracelets, *torques,* fibules, etc., simples manifestations d'une même race en progrès.

Les vases ici sont encore plus purs, de forme plus élégante que dans la période précédente, tout en gardant un aspect analogue à ceux des dolmens.

C'est dans ces cimetières qu'on a rencontré des guerriers enterrés sur leurs chars de combat, des navigateurs inhumés sur leurs barques mêmes.

Nous ne pouvons nous arrêter à toutes ces fouilles, entreprendre les descriptions de ces récentes découvertes; que de choses à dire pourtant ! Mais passons; et bornons-nous à nos pots. La collection de M. Julien Gréau, celle de M. le docteur Plicque, sont très riches en objets de cette époque; nous engageons nos auditeurs à les examiner avec soin.

Le goût s'épure, le décor devient plus varié, les formes s'allongent, s'amincissent, le progrès s'accentue. Je ne puis vous esquisser ici tous ces trésors; la difficulté de les reproduire exactement me force à vous les indiquer simplement; pourtant je me hasarde à vous en donner une idée vague par les quelques croquis que j'essaye de rendre intelligibles.

Ces collections, vous le voyez, réunissent dans leurs vitrines une variété de formes incroyables, couvertes d'ornementations qui ne sont pas loin d'avoir certaines apparences grecques, qui motivent le mot de César relativement à l'écriture des Gaulois : *Litteris græcis utuntur.* C'est à cette école, non à celle de Rome, que les nôtres ont appris à interpréter la nature.

C'est l'art de terre des dolmens modifié par un goût plus épuré, plus sévère, plus près

de la nature. Avec la fleur pour principe et pour germe d'un décor nouveau, se rapprochant de plus en plus de la perfection.

Tout ceci est antérieur à l'apparition du tour. Pourtant, dans les siècles qui précédèrent la conquête, on peut croire que la roue avait fait son apparition en Gaule, et qu'on ne se contentait plus de dresser des vases à main levée. Des traces du tour s'aperçoivent sur le fond de beaucoup de pots de cette époque. Or ce n'est pas aux Romains que nous devons l'invention dont parle Horace : *Currente rota cur urceus exit.*

Il existe en France une contrée à laquelle je m'honore d'appartenir; c'est la Bretagne, dont la mission semble être de conserver intactes toutes les traditions du passé. Il y a quelques années, j'y faisais une excursion dans le but de retrouver les méthodes anciennes des potiers d'autrefois, les procédés de leurs confections, les secrets de leurs vernis. J'ai d'abord trouvé à Malansac des vases façonnés sans aucune espèce de tour, vases à conserver des salaisons, que l'on *levait* au battoir avec un tampon, comme les Péruviens des voyages du tour du monde, avec bandes de terre aplaties superposées à la main. C'était l'art ultra-primitif des Celtes, encore en usage chez leurs descendants.

A Quimper, dans un faubourg, je rencontrai un tour fixé en terre, à petit plateau tournant sur un pivot, qui attira tout de suite mon attention. Ce tour était évidemment antérieur à la roue que je vis manœuvrer à Saint-Jean-les-Poteries, près de Redon, à Lamballe et ailleurs.

Mais c'est surtout à Pabu, près Guingamp, qu'il me fut donné de saisir sur le vif quelque chose de tellement particulier que je m'y arrêtai tout un jour.

Accroupies à terre, deux femmes tournaient un grand plateau rond posé sur un pied carré. Cela ressemblait de tout point à la gravure chinoise de Brongniart, qui nous montre les céramistes de l'Empire du Milieu dressant leurs porcelaines.

Une des ouvrières chantait le premier couplet d'une ballade monotone et triste comme toutes les chansons bretonnes, et des deux mains tournait la *plate*; sa compagne, qui moulait le vase, répondait au couplet par un autre quatrain; puis toutes deux, au refrain, travaillaient ensemble à qui mieux mieux. Voici l'aspect de ce singulier tour. Ceci ne peut être qu'antérieur à l'invention même de la roue, et tout nous porte à croire que nous avons là, sous les yeux, le tour des Gaulois qui servit à façonner les vases des tombes champenoises, les vases des *kist vean* de Quiberon.

On trouverait bien des choses là-bas, si l'on voulait se donner la peine d'explorer sérieusement ce pays. La vie des potiers y est, du reste, encore comme cachée et incompréhensible. Les femmes y sont partout les maîtresses absolues du clan; l'homme va chercher la terre, la pétrit en la piétinant; la femme seule y porte la main, la dresse et lui donne le cachet artistique d'une œuvre qui ne manque pas d'un certain charme. J'y ai vu un homme qui avait osé toucher à la terre de ses mains mâles : il était méprisé de tous et s'en allait par les routes, dérision des enfants eux-mêmes, tricotant des bas comme une femme, insulté par les ouvrières, qui lui donnaient un surnom vil que je n'ose vous répéter ici.

Non, les Romains n'ont pas tout introduit chez nous, comme on le répète si souvent.

Je n'en veux comme preuve que leurs terres rouges, si nombreuses dans la collection qui nous occupe. Qu'est-ce, à bien examiner, que ces terres rouges? Des surmoulages grossiers, assez semblables à ceux que les plâtriers transalpins actuels étalent sur les parapets de nos ponts.

Examinez avec soin les moules ronds de M. Julien Gréau. Comment procédait-on pour en extraire ces coupes, ces grands cylindres disgracieux qui figurent dans les vitrines de la galerie haute de notre Exposition?

Après avoir tourné un de ces moules, dans l'intérieur, pendant que la terre était fraîche, on appliquait çà et là quelques-uns de ces petits sceaux dont le docteur Plicque nous a conservé de si nombreux spécimens; sceaux pris sur des statuettes de bronze, sur des médailles, sur je ne sais quoi, enfin. Cette opération a fait quelque temps désigner ce genre de céramique sous le nom de *poterie sigillée*.

Autour de ces figures on traçait avec des roulettes, des poinçons et toutes sortes d'instruments, des ronds, des carrés garnis d'ornements toujours surmoulés; le tout était raccordé par des lignes plus ou moins régulières, des cordons d'oves, des palmettes grotesques, puis on faisait cuire le tout à grand feu. Le premier moule, ainsi obtenu à grand renfort de coups de pouce, on introduisait dans les creux de la terre préparée. Après quelques heures de séchage au soleil, on dépotait la chose; en haut, on dressait un rebord disproportionné, en bas, un pied trop petit, puis on vernissait, et le four vous rendait le vase *samien* si cher aux amis de Rome la Grande. Quand on examine de très près ces produits, quand on en connaît la fabrication, ils vous semblent à peine dignes de figurer dans une arrière-cuisine. C'est lourd, disgracieux, sans art aucun. Mais, comme tout ce qui se fait en Italie, c'est pompeusement signé, toujours au moyen de ces fameux cachets : *Officina Liberti Marcelli manu,* de la boutique de Libertin, de la main de Marcellus.

Nous sommes loin de nos vases de Champagne. Quant à l'ornementation ordinaire, je vais essayer de vous en analyser un spécimen complet. Voici d'abord un aigle, si l'on veut, car cet aigle ressemble plutôt à un canard qu'à autre chose. Au-dessous un faisceau, flanqué à droite et à gauche de deux autres aigles ressemblant toujours à des canards, mais placés ceux-ci de profil. Comme supports à ces oiseaux, que trouve l'artiste? Des fers de lance ! (*Rires*) puis des lauriers, couronnes césariennes, simplement ridicules. Çà et là, il plaque un bouton, un soleil, répète ses lances et ses lauriers, et s'éloigne enchanté de son œuvre. C'est de l'art du camp de Châlons, l'art d'un troupier en goguette. Les Romains, dit Montesquieu, n'ont jamais connu qu'un seul art : celui de la guerre.

Je rends peut-être la chose d'une façon un peu grotesque, et je vous en demande pardon; mais si vous saviez, quand on a l'habitude de manipuler tous ces débris et de les regarder sous leur vrai jour, comme on finit par les voir sots, vides et prétentieux!

Vraiment, avant l'arrivée de Jules César, nous avions déjà mieux en Gaule.

Ils ont encore un autre genre d'urnes, peut-être plus naïves encore.

Vous vous rappelez avoir vu jadis, dans les rues de Paris, des enfants qui dressaient près de la porte de leurs maisons, au jour de la Fête-Dieu, de petits reposoirs minuscules montés sur des chaises, avec des statuettes de toute provenance plantées régulièrement sur des étagères. Eh bien, au Louvre, en plein Louvre, vous trouverez des poteries romaines analogues. Sur la panse d'une cruche on pose une tête avec des yeux ronds, moulée d'avance bien entendu; sur le goulot, on pique une Vénus; au beau milieu de l'anse un Apollon ou quelque chose d'approchant, et l'on a le vase *campanien*. Pour donner des noms sonores, on peut s'en rapporter aux riverains du Tibre. Ailleurs, il feront caracoler, sur des marmites, des chevaux en relief, des danseuses, des lions, que sais-je? Voici la forme d'un de leurs plus beaux vases. Qu'en dites-vous? Il faut avoir vraiment l'amour des Latins bien ancré dans le cœur pour trouver cela beau. Voilà pourtant l'art romain dans toute sa splendeur.

Ces pauvres vases surchargés de figurines disproportionnées, jetées là comme au hasard, n'ont rien à voir avec ce qui s'appelle véritablement l'art; et nous avions avant la conquête des notions bien plus intelligentes, bien plus savantes, sur toute cette industrie qui devait devenir, chez nous, si grandiose par la suite.

Voilà donc ce que nous apportèrent nos soi-disant maîtres. Heureusement que leur

influence fut à peu près nulle et ne dura pas longtemps. Lorsqu'arrivèrent les Antonins, ces philosophes qui rendirent pour un instant au monde le calme et la paix, nos Gaulois, qui s'étaient réfugiés dans les villœs, reparurent en pleine lumière. La villa romaine devait devenir le cloître; il faut en tout rendre hommage à qui de droit. C'est là que se conservèrent toutes les saines traditions de la race vaincue. La renaissance, à l'époque dont nous parlons, fut colossale en France. Dans la poterie, elle s'affirma par un retour au passé, à la décoration florale, à l'ornementation végétale, non plus fabriquée au moule, mais tracée à main libre avec une aisance délicieuse et des agrémentations de couleurs variées par engobe d'un effet d'une richesse surprenante.

Ce sont les cimetières de Cologne qui nous ont d'abord révélé ces merveilles de notre art de terre; depuis, on a trouvé des poteries antonines partout sur notre sol. La collection de M. Charvet, acquise par le musée de Saint-Germain, en possédait une innombrable quantité.

Chose curieuse, les formes des dolmens reviennent, gardées avec un soin précieux; le décor seul varie et devient de finesse inouïe, avec ses plantes d'eau grises sur un fond noir, sombres sur un fond clair, jaunes sur rouge, entremêlées de volutes d'une courbe merveilleuse, avec feuilles de vigne barbotinées en relief, car la barbotine date de ces siècles lointains.

Parfois, le coq gaulois chante sur le ventre rebondi d'une gourde; parfois même, la poterie parle déjà comme au temps futur de la Révolution française.

Tout renaît, tout revient agrémenté par une science particulière, par un goût particulier, par un art tout à fait spécial, que ne feront que reproduire plus tard nos faïences normandes et nivernaises de la Renaissance et du règne de Louis XIV. Ces guirlandes sont adorables. Je renonce à vous les rendre avec une craie grossière. Il est impossible de se faire une idée de la délicatesse de ce travail, quand on n'a pas tenu dans ses mains ces buires, ces aiguières, ces coupes, ces plateaux fleuris par les doigts délicats des artistes français de ce siècle.

Ah! nous sommes déjà loin des canards romains et des aigles grimpés sur des fers de lance. Je ne peux vous dessiner toutes ces coupes que j'ai là sous les yeux dans mes notes, et cela me désespère. Mais, quand vous irez à Saint-Germain, regardez avec soin la collection de céramique de cette époque, et vous reviendrez convaincus que l'art national, dans ce temps, s'affirma déjà d'une façon puissante par un retour complet à la nature.

Car tout cela n'est nullement romain : c'est du gaulois, purement gaulois, absolument gaulois.

Il y a le vase à boire de Champagne avec son pied mince et son galbe si gracieux; il y a le petit tonneau — si français, — car vous savez que c'est à nos pères qu'on doit l'invention du tonneau : la terre produisait les vins de France, ses habitants ne pouvaient manquer d'inventer le tonneau qui devait les conserver. Il y a les vases à compression, doux à manier, doux à porter la santé des convives. Les Anglais commencent à nous expédier de chez eux des vases ainsi façonnés, et nous les désignons actuellement sous le titre de vases anglais. Hélas! il y a des siècles que nous les avons inventés.

M. de Murat, dont vous pouvez voir ici la collection, a trouvé à Paris même, dans les fondations d'une maison qu'il faisait construire, il y a quelques années, à l'angle de la rue d'Enfer et du boulevard du Montparnasse, un très grand nombre de ces vases admirablement conservés. Grâce à l'obligeance du propriétaire, j'ai pu moi-même, à cette époque, suivre les fouilles et constater la présence, en plein faubourg Saint-Jacques, du cimetière païen qui devait donner son nom à toute cette partie de Paris, qu'au moyen âge on désignait encore sous le nom de Fief des tombes.

Le nom de la rue d'Enfer ne venait de même que du passage de cette voie à travers ce grand champ de sépultures.

On sait que cette rue d'Enfer, que par un affreux calembour on a depuis appelée la rue Denfert-Rochereau, commençait à la place du marché de la porte Saint-Michel, au bas de la rue Soufflot ; elle suivait jusqu'à la barrière l'ancien chemin de Paris à Gien ou Genabum, comme on disait jadis. Les Gallo-Romains, selon l'usage, enterraient des deux côtés des voies, au sortir de la ville. De tout temps on a trouvé dans ces quartiers, quand on a creusé avec un certain soin, des traces de ces cimetières. Près du marché de Port-Royal, on a même dernièrement déterré une innombrable quantité de produits céramiques du IIIe et du IVe siècle, enfouis avec des cadavres ; les stèles ornées du fameux D. M. (Diis Manibus), étaient encore visibles au moment de ces travaux. Le cimetière de M. de Murat se trouvait presque en face.

De là, les légendes qui firent du Fief des tombes un quartier fantastique. Tombes de païens, d'où Enfer, d'où présence du vainqueur de Satan sur la porte qui conduisait en ces lieux maudits, porte Saint-Michel.

C'était là que vécut le géant Issoré, parrain de la tombe Issoire. C'était là qu'avait eu lieu le combat d'Arthur, roi de la Table ronde, contre le terrible Flolo, mécréant, sacrilège, adorateur des idoles et contempteur de la benoîte vierge Marie, où la Vierge voyant son chevalier blessé sur le point de tomber sous la massue du monstre, couvrit son bouclier du revers de son manteau fourré d'hermine, origine des armes de Bretagne.

C'était là que saint Marcel tua du bâton de sa crosse le dragon qui hantait les dépouilles mortelles d'une haulte dame, puissante et riche, mais entourée pendant sa vie du mépris public à cause de ses vices ; faits historiques dont on peut voir la reproduction au portail même de Notre-Dame. C'est là que l'imagination populaire plaça le diable Vauvert en son hôtel légendaire. La vallée était connue de tout temps sous la dénomination de la vallée de Misère, et, pour en détourner le courroux du ciel, Anne d'Autriche y construisit le Val-de-Grâce.

J'engage les archéologues parisiens à surveiller avec zèle les fondations qu'on pourra faire à l'emplacement de cette voie ; il y a encore bien des tombes inviolées dans ce coin de la vieille Lutèce.

La collection de M. de Murat en est un échantillon rare ; on y trouve des bouteilles analogues à celles de M. Gréau, des hanaps, des vases à boire, des plateaux, des coupes, tout le mobilier des festins funèbres, conservé là comme en Champagne, comme dans les dolmens de Bretagne. Tout se tient, et la généalogie de la race se poursuit à travers les âges avec une persistance remarquable. Je ne me souviens pas si M. de Murat trouva là des vases parlants ; mais j'ai dessiné, dans le cimetière du boulevard Port-Royal qui fait presque face à sa maison, une tasse ornée de lettres blanches semblables à celles de Sèvres que M. Riocreux appelait son petit *merum*, parce que le mot *merum* (vin) était écrit sur la panse.

Jusqu'à ces récentes trouvailles, on avait cru les poteries parlantes de l'âge gallo-romain simplement originaires de Cologne. Le fameux cimetière des onze mille vierges en avait mis au jour une telle quantité, que les savants classèrent ce type dans la poterie des bords du Rhin. L'esprit en était tellement français, que je ne désespérais pas d'en voir découvrir plus tard en pleine Ile-de-France. Le fait a depuis confirmé cette opinion.

Quand on rassemble les phrases jetées par nos pères sur toutes ces coupes, en effet, on croit lire une page des joyeux propos des buveurs à la table du Gargantua de Rabelais.

Reple me copo meri. Boute à moi sans eau.

Fero vinum tibi dulcis. Tiens, il est plein de jus. Compaing.

Bibe. Fouette-moi ce verre galantement.

Imple, reple, merum da. Produis-moi du clairet verre pleurant.

Sitio. O gentil vin blanc, j'ai soif.

Disce. Science, sapience, prudence, sont en toi.

Vires. Tu es la force, tu es le courage, ô vin !

Felix. Tu es le vrai bonheur.

Vive, vivas, vivamus. A toi, par ma fi, commère.

Amo te. Je t'aime.

Et sur la gourde du musée Carnavalet :

Hospita reple lagona cervesa. Hostelier, remplis cette gourde de cervoise.

Copo gnodi tu abes est repleta. Cabaretier, mon ami, retire-toi maintenant que la bouteille est pleine.

Vraiment, il faudrait avoir un bandeau sur les yeux pour ne pas reconnaître là nos joyeux pères. Ces dires sont aussi peu romains, aussi peu germains que possible. La tradition, du reste, s'est conservée au moyen âge. Sur les poteries verdâtres des collections exposées au musée rétrospectif du Trocadéro, on lisait :

Tant que je vive, aultre n'auray.
Je cuis planter pour raverdir. Vive Trupet.
Le vôtre suis, ma mie.

Les assiettes du musée de Cluny et les faïences de Rouen renouvellent ces propos gaulois à plusieurs siècles de distance :

Que la terre soit en guerre,
Mon âme est toujours en paix.
Et je brave,
Dans ma cave,
La fortune et tous ses traits.

Et cette autre, avec musique notée, s'il vous plaît :

Croyez-vous qu'amour m'attrape
De m'avoir osté catin ?
Qu'ai-je à faire de la grappe.
Quand j'ai foulé le raisin ?

Pour passer doucement ma vie
Avec mon petit revenu,
Amis, je fonde une abbaye
Et je la consacre à Bacchus.

M. Gustave Gouellain, le savant collectionneur de Rouen, en donne ainsi par douzaines.

La Révolution française renoue la chaîne de ces cris nationaux. M. Champfleury, dans son grand ouvrage sur les faïences patriotiques, nous en a conservé une infinité d'exemples :

Vive la liberté ;

Vive la nation ;

Vive l'agriculture.

Et cette invocation superbe à la grande mère, dont la statue se voit sur nos cathédrales :

Veneranda nutrix.

Je passe les satires.

S'ils sont grands, c'est que nous sommes à genoux, levons-nous!

Et je termine la série par les noms bien populaires de Louise Brunete, de Catherine Tétar et de Marie-Anne Pigu, bonnes citoyennes, qui, succédant à la Bourbonnaise de la collection De la Herche, qui venait à Saint-Joulieux pour chercher un amoureux, crient comme elle : *C'est le moment de faire un petit enfant.* Vous voyez qu'aucune tradition ne se perd, et qu'en France, aussi bien qu'en Bretagne, tout se garde, grâce à la faïence.

La fleur de gaieté ne peut mourir sur cette belle terre de France.

Donc, au lieu d'aller chercher ailleurs nos inspirations, revenons aux nôtres et redisons les propos des aïeux.

Ils avaient du bon, certes. Scrutons les principes de leur art : il y a beaucoup à gagner dans leur fréquentation constante.

Laissons aux Germains et aux Allemands leurs grands hanaps maigres et dégingandés, avec leur ornementation grise ou bleue, monotone et triste, germaine, en un mot.

Laissons aux Anglais leurs formes lourdes et saugrenues, laides, disgracieuses. Il faut, pour les manier, le geste sec, raide et guindé des filles d'outre-Manche. Laissons-leur leur coloration lie de vin, leur bleu fade, leurs teintes chlorotiques; comme aux Italiens le jaune cuit et les sujets pieux peints dans leurs assiettes. Il est malséant, à nos tables, de trouver au bout de sa fourchette l'œil d'une *Lucia Bella,* de découper un poulet sur le ventre de la Vierge ou la figure de saint Jean. Français nous sommes, restons donc Français, et surtout Gaulois : bleu, blanc, rouge; le bleu de Nevers, le blanc de Sèvres et le rouge de Rouen ! Vive Trupet et vive la fleur !

La tendance, du reste, de ce retour à la nature est parfaitement marquée et s'accentue chez nous de plus en plus, depuis quelques années, chez tous les artistes céramistes actuels. Je n'en veux pour preuve que le magnifique service de Bracquemond, dont on ne peut faire usage sans se sentir venir la joie au cœur et le bon sourire aux lèvres.

Les potiers modernes reviennent d'une manière ferme aux vieux souvenirs d'autrefois, embellis par une science plus parfaite, par un goût plus épuré. Les plus beaux vases de la collection de M. Parvillée ne sont-ils pas décorés de fleurs splendides ?

Étudions donc de plus en plus les nôtres. Feuilletons la Gaule de jour et feuilletons-la de nuit, comme disait Horace de la Grèce ; et, quand nous aurons renouvelé ses principes, retrouvé son esprit, ressaisi son âme, quand nous nous serons abreuvés de nouveau un bon coup au sein fécond de cette mère souveraine, la patrie, nous marcherons plus fermes en avant toujours *vers le mieux,* comme dit une ancienne devise.

Que les amis de l'art de terre s'y mettent et qu'ils donnent l'exemple à tous.

Souvenez-vous qu'on nous attend pour le grand centenaire de 89 ! En avant donc, en avant, et tâchons de nous présenter fièrement, au jour dit, avec une céramique qui soit, celle-là, véritablement nationale ! (*Salve d'applaudissements.*)

LA

MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES

ET

LA PORCELAINE NOUVELLE

Mesdames, Messieurs,

Avant d'aborder le sujet de cette conférence, j'ai un devoir de courtoisie à remplir; je tiens à remercier l'Union centrale des Arts décoratifs pour l'empressement avec lequel elle a accepté dans son Exposition le concours de la Manufacture nationale de Sèvres, qui a pu ainsi, dans des conditions particulièrement favorables, montrer au public ce qu'elle a produit dans ces dernières années. Elle a bien voulu, par surcroît d'amabilité, m'engager à vous donner quelques détails sur notre nouvelle fabrication; je lui en suis fort reconnaissant, et je prie MM. Antonin Proust et Henri Bouilhet d'agréer l'expression de ma bien sincère gratitude.

On m'a invité à vous entretenir de Sèvres; je ne saurais, sans fatiguer votre attention, vous raconter l'histoire, bien connue d'ailleurs, de notre Manufacture, ni vous exposer les procédés ordinaires de fabrication qui y sont suivis : je veux me rappeler que nous sommes ici dans le temple de l'art décoratif; je n'envisagerai donc aujourd'hui la porcelaine que comme un produit artistique; j'examinerai les diverses méthodes qu'on emploie pour la décorer, et je chercherai ensuite à vous montrer le rôle important que Sèvres a joué dans les diverses périodes de son existence.

La porcelaine est une matière blanche, transparente, légère, inaltérable; la finesse de son grain, l'éclat de sa couverte sont incomparables; elle peut être travaillée avec une précision et

une délicatesse telles que les arêtes les plus fines, les détails de la sculpture la plus recherchée, peuvent être ménagés facilement. Aucune pièce de céramique, dût-elle sortir des mains les plus habiles, ne présente la pureté des profils, la beauté parfaite, l'élégance d'un objet de porcelaine.

Tels sont les caractères essentiels de cette matière ; telles sont aussi les raisons pour lesquelles, dès son apparition en Europe (vous savez tous qu'elle fut fabriquée primitivement dans l'extrême Orient), elle excita la plus grande admiration. Rien d'étonnant à ce qu'elle provoquât des recherches ardentes et à ce que la cour de France, la cour des élégances raffinées, s'enthousiasmât pour elle dès qu'on sut la fabriquer.

« Une femme, nous dit M. Guy de Maupassant, une adorable femme, presque une reine, créa Sèvres, d'un baiser peut-être, dans un caprice de coquette.

« Louis XV avait acheté cette manufacture et il ne s'en occupait guère, quand Mme de Pompadour vit quelques produits sortis de ses ateliers, et fut séduite. Elle aimait les arts, dessinait un peu, savait faire naître des modes charmantes. Elle fut, en France, la mère du Joli.

« Elle prit Sèvres sous son patronage, s'en occupa, se passionna, y appela des artistes, mit dans les pâtes, dans les adorables pâtes tendres, quelque chose de sa beauté, de son sourire et de son charme. Regardez-les, ces Sèvres Louis XV, gracieux, maniérés et délicieux. C'est bien là de la porcelaine de jolie femme, porcelaine née d'un caprice, faite pour les doigts légers et parfumés... »

Cette porcelaine tendre, toute charmante qu'elle soit, présente à l'emploi des inconvénients tels qu'on ne tarda pas à s'apercevoir qu'elle était bien inférieure à la porcelaine de Chine. Les recherches recommencèrent avec plus d'ardeur; elles ne tardèrent pas à aboutir, et ce fut un gros événement lorsque l'illustre Macquer annonça qu'il avait résolu le problème. Le roi, la cour voulurent féliciter l'heureux inventeur, qui raconte comme il suit sa visite à Versailles :

« Le jour de Saint-Thomas, à huit heures du matin, je suis parti avec M. de Montigny pour Versailles; . . . . à onze heures et demie, M. Bertin, qui était allé chez le roi, nous a envoyé chercher pour nous conduire dans les appartements où l'on avait exposé la porcelaine de Sèvres comme à l'ordinaire, et sur une table particulière était la nouvelle porcelaine tout en blanc et or; il y en avait environ soixante pièces, toutes très belles; comme nous étions à les examiner, le roi est entré seul... Il nous a reçus fort gracieusement et, sans regarder l'ancienne porcelaine, il a été tout de suite à la nouvelle dont il a paru fort content. On avait mis devant un grand feu trois cafetières de notre porcelaine, pleines d'eau qui bouillait à gros bouillons, et elles soutenaient très bien cette épreuve. Le roi nous faisait, pendant ce temps-là, plusieurs questions et nous contait comme quoi il avait fait l'épreuve depuis peu d'une casserole de la porcelaine de M. de La Borde sur un réchaud à l'esprit-de-vin, pour y bouillir de l'eau et que cette casserole s'était cassée; il en concluait que le feu de l'esprit-de-vin était plus dangereux pour la porcelaine que le feu de charbon.

« Il y avait là une casserole de notre nouvelle porcelaine qui était sur un réchaud à l'esprit-de-vin, dans laquelle l'eau commençait à bouillir; mais elle s'est cassée un instant après en présence de Sa Majesté, qui s'est mise à faire un éclat de rire en reculant, en nous disant : Messieurs! Messieurs!

« Après quoi il est sorti pour aller à sa messe à laquelle nous avons assisté. »

Grande est la consternation du savant, comme vous le pensez; aussi s'empresse-t-il de recommencer, le soir même, l'expérience, qui cette fois réussit à merveille, et Macquer raconte en grands détails à son frère comme quoi, devant les principaux personnages

de la cour dont il cite complaisamment tous les noms, il reçut les félicitations du roi.

La porcelaine dure était trouvée en France; depuis cette époque, plus d'un siècle s'est écoulé; l'importance commerciale et industrielle de cette poterie n'a cessé d'aller en augmentant, grâce à la beauté de nos kaolins qui servent à sa fabrication, grâce aussi à l'habileté de nos industriels. C'est pour les usages domestiques une matière parfaite : sa légèreté et son inaltérabilité lui assignent un rang qu'aucun autre produit ne saurait lui disputer.

Mais je ne puis m'étendre davantage sur ce point et j'aborde immédiatement le sujet qui doit être traité dans cette conférence.

Sans entrer dans des détails techniques qui fatigueraient votre attention, je me contenterai de dire qu'il existe deux méthodes pour décorer la porcelaine : l'une dite de grand feu, l'autre dite de moufle.

Dans le premier procédé, on applique sur la porcelaine crue ou tout au plus dégourdie, c'est-à-dire cuite à un feu assez faible, des mélanges renfermant des oxydes ou des substances colorantes; on la plonge dans le bain de couverte, et on soumet la pièce, ainsi préparée, à l'action du grand feu, c'est-à-dire à une température d'environ 1,800 degrés; dans ces conditions la vitrification de la porcelaine a lieu, et en même temps la couleur se développe *sous* la couverte, en s'y mélangeant ou s'y combinant; elle acquiert ainsi un éclat et une profondeur qui font à juste titre comparer les porcelaines de grand feu à de véritables pierres précieuses. Malheureusement, le nombre des matières colorantes susceptibles de résister à cette température excessive est très limité, et il est peu probable qu'on l'augmente beaucoup. Les effets décoratifs qu'on peut obtenir au grand feu de porcelaine dure sont néanmoins extrêmement variés, et il me suffira de vous montrer les quelques objets que j'ai réunis sous vos yeux pour vous rappeler tout le parti qu'on en peut tirer. Voici tout d'abord le fameux bleu de cobalt, désigné quelquefois sous le nom de bleu de Sèvres; il possède les propriétés caractéristiques des couvertes colorées, le velouté, la transparence et la profondeur, qui permettent aux rayons lumineux de s'y jouer et de s'y réfléchir; il a un ton riche et puissant, d'une valeur incomparable, lorsqu'il est éclairé par la lumière solaire. A la lumière artificielle il perd un peu de ses qualités; son ton violacé noircit lorsqu'il est associé à la couleur jaune de la lumière des bougies, et il ne laisse souvent sur l'œil que l'impression d'un noir bleuté.

Ce défaut, inhérent à la nature même du bleu de Sèvres, nous a fait rechercher une autre couleur se rapprochant des *bleus fouettés* de la Chine, qui conservent à la lumière artificielle la valeur douce et aimable qu'ils ont le jour. En voici divers échantillons : vous le voyez, ils n'ont pas l'éclat de l'autre bleu, mais peut-être les trouverez-vous plus harmonieux, et vous pourrez vous assurer dans le salon de nuit[1] qu'ils gardent leur ton spécial et laissent sur l'œil l'impression de la couleur bleue.

On peut associer ces deux couleurs au blanc de la porcelaine, au moyen de réserves ou d'enlevages, et obtenir ainsi des effets décoratifs très intéressants; enrichis par quelques rehauts d'or habilement disposés, les vases que je vous présente ont bien les caractères d'élégance et de richesse qui distinguent une belle porcelaine de luxe.

A côté des bleus, des bleus fouettés, des brun-écaille, je vous montre plusieurs vases décorés par le procédé dit des pâtes d'application : sur la pièce, crue ou dégourdie, l'artiste peint, non plus avec une couleur, mais avec de la pâte à porcelaine, à laquelle on a ajouté

1. La manufacture de Sèvres avait fait disposer à côté de son exposition, par les soins obligeants de l'administration du Mobilier national, un salon somptueux éclairé artificiellement, dans le but de montrer les différences que les couleurs subissent sous l'influence d'une lumière jaune.

CÉRAMIQUE (XIXe SIÈCLE)

Sté Gle des Applications photographiques.

PORCELAINE DURE DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES

111. Vase Pekin, fonds céladon quadrille de bleu, compose par M. Doat. — 51, Vase Boizot, fond brun foncé, composition de M. Gobert. — 56. Vase Saïgon (2e grandeur), fond blanc, composition de M. Célos.

8e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE. 1884.

des substances colorantes; il applique sa pâte, couche par couche, progressivement, de façon qu'elle fasse bien corps avec le dessous; lorsque son travail est terminé, on dégourdit, on émaille et on cuit au grand feu; les couleurs se développent avec leur valeur sous la couverte, et, aidées par les reliefs que ce procédé permet de donner, elles produisent un effet d'une très grande puissance.

Procédant inversement, on peut commencer par colorer la porcelaine et, sur ce fond teinté, peindre avec de la pâte blanche; on opère comme dans l'autre cas, mais on peut en plus chercher, par des transparences que l'artiste atteint en poussant à l'extrême la finesse de la couche de pâte avec laquelle il a peint, ces aspects de camées précieux et de pierres fines qui ont valu à M. Gély une réputation légitime.

La combinaison de l'emploi des pâtes d'application avec celui des couvertes colorées donne à l'artiste un ensemble de procédés qui permettent d'enrichir la porcelaine au grand feu avec des tons et des couleurs qui représentent tout ce que l'art céramique a pu jamais produire de plus parfait; si notre palette était plus riche, si elle permettait une plus grande variété de bleus et de verts, si elle renfermait enfin un rouge et un beau jaune, il serait inutile de faire d'autres recherches : rien n'égale la puissance d'effets du grand feu de porcelaine.

La décoration de moufle procède tout autrement; au lieu de travailler sur cru, on se sert de porcelaine cuite préalablement, et on peint *sur* la couverte avec un mélange d'oxydes colorants et de fondant; on porte la pièce en moufle et on la chauffe à une température quelquefois élevée, mais bien au-dessous de celle du grand feu; dans ces conditions, les substances avec lesquelles on a peint *fondent* et se fixent à la couverte.

Ce procédé, simple en lui-même, donne des résultats fort agréables, mais qu'on ne saurait comparer à ceux du grand feu. La couleur déposée à la surface de la porcelaine ne fait pas corps avec elle; on sent que ce sont deux matières différentes dont le mariage est loin d'être indissoluble; souvent la couleur est à peine glacée, et l'opacité, qui est le caractère propre de ces substances, produit alors sur l'œil un effet tel qu'il est impossible de retrouver sous cette sorte d'enduit la matière noble et précieuse de la porcelaine.

La facilité avec laquelle le chimiste peut obtenir toutes les couleurs, la sécurité relative avec laquelle le peintre peut obtenir en moufle les effets qu'il recherche, ont eu quelquefois des conséquences qu'il est intéressant de signaler.

On s'est habitué peu à peu à traiter la porcelaine comme un accessoire, comme une chose quelconque; elle est devenue l'équivalent de la toile pour le peintre.

Chacun de vous connaît ces reproductions merveilleuses des tableaux de nos grands maîtres et qui méritent d'être signalées comme des chefs-d'œuvre d'exécution; malheureusement, l'habitude de peindre n'a pas été restreinte à ces plaques, on l'a étendue aux vases, aux coupes, aux assiettes; tout ce qui était en porcelaine fut bon pour reproduire paysages ou tableaux de genre, portraits ou scènes historiques. L'artiste ne songea plus qu'à peindre avec la plus grande somme de délicatesse possible, à fixer sur son vase, avec le fini de la plus exquise miniature, la figure qu'il avait conçue ou qu'il s'agissait de copier, sans se demander si la forme que cette figure épousait n'en altérait pas les proportions, si elle-même ne déformait pas le galbe du vase; il ne se demanda pas davantage si cette figure avait un rapport quelconque avec l'objet sur lequel elle était fixée, et si elle faisait, à un titre quelconque, partie de cet ensemble harmonieux auquel doit concourir chaque motif d'une décoration bien comprise. Le décorateur disparut pour faire place à cette phalange de peintres étonnants dont on ne saurait admirer le talent et

la patience sans déplorer que ces qualités aient été appliquées avec un sentiment si étrange de l'art décoratif.

Le peintre qui représente sur une toile un bouquet de fleurs cherche à nous donner une illusion et, par ses oppositions savamment étudiées d'ombre et de lumière, à laisser sur notre œil l'impression du relief, du modelé de ce bouquet.

La première règle du décorateur doit être, au contraire, de respecter la forme architecturale de l'objet qu'il orne; un vase est ovoïde; tout ce qui tend à donner l'idée d'un relief ou d'un creux modifie le contour ou la surface de ce vase et doit être proscrit.

Ces règles ont été magistralement établies par Charles Blanc; l'antiquité et l'Orient montrent qu'elles sont l'expression de la vérité; on ne saurait les violer impunément.

Est-ce à dire qu'on ne puisse se servir de la peinture en porcelaine et que les moyens qu'on a à sa disposition soient tels qu'on ne puisse en faire un usage convenable?

Telle n'est pas ma pensée. J'ai insisté à dessein sur les différences qui existent entre la peinture et la décoration; j'ai voulu rappeler les tendances fâcheuses qu'ont eues quelquefois les peintres, entraînés par une certaine similitude entre les procédés de deux arts qui ne doivent avoir de commun que le nom; mais je m'empresse d'ajouter qu'un objet de belle porcelaine blanche, orné d'une frise de figures décoratives, qu'une assiette de table égayée par une guirlande bien comprise de fleurs, qu'une coupe dont la peinture fera valoir les belles proportions et la beauté de la matière pourront toujours être considérés comme de véritables objets d'art.

Je viens de vous esquisser les deux méthodes qui sont généralement employées en Europe pour décorer la porcelaine; lorsqu'on compare nos produits avec ceux de l'extrême Orient, on constate facilement que les Chinois ont eu à leur disposition des ressources plus étendues; en effet, on trouve sur leurs poteries des couleurs de grand feu que nous ne voyons pas sur les nôtres, et des couleurs de moufle qui diffèrent absolument, par leur aspect, de celles qui sont usitées chez nous.

A quoi cela tient-il? Les Chinois ont-ils eu entre leurs mains d'autres matières? Leurs procédés seuls diffèrent-ils des nôtres? Ces questions furent étudiées à Sèvres et leur examen a fourni à Ebelmen, l'un de mes illustres prédécesseurs, et à Salvetat, chef des travaux chimiques à la Manufacture, l'occasion de publier, il y a trente ans environ, une série de mémoires des plus importants : ces savants ont constaté que la porcelaine de Chine a une composition différente de celle de la porcelaine française; que cette différence de composition entraîne avec elle un abaissement dans le point de cuisson, et qu'elle permet l'emploi, dans la décoration, de diverses substances colorantes qui se fixent plus difficilement sur notre porcelaine dure ordinaire. Je ne m'explique pas très bien pourquoi ces faits, exposés avec tant de lucidité par les maîtres dont je viens de citer les noms, n'ont pas provoqué plus de recherches et engagé les industriels à tenter une fabrication qui paraissait devoir être intéressante; toujours est-il que, jusqu'à ces dernières années, à ma connaissance du moins, on n'a guère tiré parti des beaux travaux d'Ebelmen et de Salvetat.

A Sèvres même, diverses tentatives ont été faites par Salvetat et par M. Milet, chef des ateliers de fabrication; elles n'ont pas abouti, malgré la science et l'expérience de ces deux céramistes, dont les efforts n'ont pu être combinés utilement.

Lorsque j'ai été appelé à la direction de la Manufacture, j'ai repris cette question; je me suis demandé s'il n'y aurait pas lieu de joindre à la fabrication de la porcelaine dure ordinaire celle d'une autre matière possédant les propriétés de la porcelaine chinoise; j'ai abordé ce problème avec d'autant plus de confiance que, bien souvent, la Manufacture

avait été poussée dans cette voie par la commission de perfectionnement attachée à cet établissement, et notamment par un de ses membres les plus éminents, mon excellent ami et compatriote M. Deck, qu'on trouve toujours à l'avant-garde des hommes de progrès, et qui comprenait bien l'intérêt que devaient présenter ces recherches.

Le but que j'ai poursuivi était nettement défini dans mon esprit; il ne s'agissait point d'abandonner ou même de transformer la fabrication de la porcelaine dure qui, pour tout ce qui a trait aux usages domestiques, les assiettes, les services de table ou de toilette, est et restera la poterie la plus parfaite qu'on puisse imaginer; il n'était pas question davantage de renoncer à notre beau bleu et à ceux de nos procédés qui donnent de véritables résultats artistiques.

Mais j'ai pensé qu'à côté de cette fabrication si solidement établie, il y aurait intérêt à en chercher une autre plus spécialement destinée aux objets de fantaisie ou de luxe, aux vases, aux coupes, etc., et qui permît l'emploi de moyens décoratifs plus variés et plus puissants d'effet. L'expérience d'un siècle nous montre combien la porcelaine dure ordinaire est froide et sèche, combien elle est difficile à décorer; il n'y a pas d'intérêt à persister à se servir de cette matière pour produire des objets destinés exclusivement à la décoration, c'est-à-dire au plaisir des yeux.

En effet, la porcelaine, considérée à ce point de vue spécial, c'est-à-dire non pas comme un objet d'usage ordinaire, mais bien comme un objet de luxe, ne doit-elle pas, avant tout, être une chose aimable et gaie? Si elle prend place dans nos appartements, n'est-ce pas pour y apporter un rayon de lumière joyeux, et conséquemment ne sera-t-elle pas d'autant plus appréciée qu'elle permettra l'emploi des couleurs les plus vives?

Je ne saurais aborder l'exposé des résultats auxquels nous sommes arrivés à Sèvres sans remercier publiquement mon collaborateur principal, M. Vogt, pour l'intelligente activité qu'il a déployée dans nos recherches communes; sa science, jointe à une persévérance rare, nous a permis d'élucider un grand nombre de points délicats et de mener à bien une fabrication très complexe, à cause de la variété des questions qu'il s'agissait d'étudier.

Je dois également citer ici le nom de mon préparateur, M. Dutailly, qui s'est occupé plus spécialement dans mon laboratoire des recherches relatives aux flammes et aux couleurs de grand feu, et qui a déployé dans ce travail la plus grande sagacité.

J'ai réuni sous vos yeux un assez grand nombre d'échantillons de notre porcelaine, à laquelle nous avons donné le nom de *Porcelaine nouvelle;* c'est un nom banal, j'en conviens, mais il n'a pas l'inconvénient qu'auraient eu les noms de demi-tendre, d'attendrie ou tout autre du même genre, de donner à cette poterie un air de famille avec la porcelaine *tendre,* dont elle diffère absolument; j'aurais voulu lui donner un nom qui indiquât ses propriétés particulières au point de vue des émaux, par exemple, mais je n'ai pas eu la bonne fortune de trouver un mot simple qui rendît ma pensée.

Je n'ai pas à m'étendre ici sur sa composition, et je lasserais votre patience en vous entretenant de choses trop techniques. Veuillez simplement retenir ceci, c'est qu'elle ne renferme que des terres françaises et qu'elle ne diffère des porcelaines dures ordinaires que par des mélanges plus appropriés au but qu'on s'est proposé.

Comme vous le voyez, c'est une matière transparente, d'un blanc crémeux que nous recherchons, parce qu'il nous paraît plus doux à l'œil que le blanc parfait de la porcelaine ordinaire; son grain fin et gras donne à nos statuettes de biscuit une qualité aimable que ne me paraissent pas avoir les autres biscuits.

La couverte de grand feu que nous lui appliquons est d'une rare transparence et d'une limpidité parfaite, qualités particulièrement intéressantes pour les pièces ornées de sculptures, dont les détails demandent à être respectées. Il est peut-être utile de vous dire que cette couverte n'est nullement plombifère, comme quelques personnes l'ont pensé; le fait seul d'être cuite au grand feu, probablement à 15 ou 1,600 degrés, écarte l'idée d'une pareille couverte.

J'arrive, après vous avoir montré la matière nue, aux propriétés qu'elle possède au point de vue décoratif.

J'ai essayé de vous faire comprendre ce qui caractérise les couleurs employées dans la peinture sur porcelaine; ce sont des substances métalliques fixées sur la couverte par un fondant, et qui possèdent par elles-mêmes une intensité très grande, en même temps qu'une opacité dont je vous ai montré les inconvénients.

Les couleurs de moufle dont nous nous servons ici rentrent dans la catégorie des *émaux :* ce n'est plus un oxyde métallique délayé dans un peu de fondant, c'est, au contraire, une très faible quantité d'oxyde dissous dans beaucoup de fondant; le caractère propre de ces corps est d'être transparent; pour bien indiquer ma pensée, je voudrais dire que ce sont des verres colorés.

Voici deux assiettes décorées, l'une avec des couleurs, l'autre avec des émaux; vous voyez que la première a un aspect cireux, tandis que la seconde est brillante; la lumière traverse l'émail, s'y joue et laisse dans l'œil une impression de vivacité, une vibration que ne donnent pas les couleurs de peinture. Ce caractère très spécial, vous le retrouvez précisément dans les porcelaines orientales, et c'est à lui qu'est dû le charme de leur coloris.

Notre palette d'émaux est aujourd'hui très complète; la plupart ont un ton et un éclat qui ne le cèdent guère aux magnifiques émaux de la faïence, sur lesquels ils l'emportent, d'autre part, par leur extrême dureté.

L'emploi des émaux diffère beaucoup de celui des couleurs : doués de peu d'intensité par eux-mêmes, ils n'acquièrent de la puissance que sous une épaisseur assez grande; c'est donc avec ces couches plus ou moins épaisses que l'artiste doit produire ses effets, et le modelé auquel il peut prétendre résultera exclusivement des différences qu'il obtiendra dans sa goutte d'émail; les délicatesses de la peinture, avec ses pointillés, ses modelés si parfaits et si nets, ne peuvent être obtenues avec l'émail; mais, par contre, on aura avec lui la profondeur, l'éclat, l'imprévu même, qui font défaut à la couleur ordinaire. Ne procédant que par à-plats, l'émailleur renoncera forcément aux effets de perspective, aux modelés du peintre, et vous voyez à quelles conséquences artistiques on arrive : le tableau, la copie de la nature deviennent choses impossibles; ils seront remplacés par une décoration conventionnelle.

C'est un résultat logique de notre nouvelle fabrication; je ne pense pas qu'il faille le regretter. Je m'empresse d'ajouter, d'ailleurs, que les moyens ordinaires des peintres sont évidemment applicables à la porcelaine nouvelle, qui permet donc l'emploi simultané de procédés divers.

Il existe assurément un danger dans cette tentative, le voici : en mettant entre les mains des artistes une méthode qui est celle des Orientaux, n'est-on pas exposé à voir nos vases prendre le cachet des productions chinoises ou japonaises? Eh bien, je crois pouvoir dire, à l'honneur des peintres de Sèvres, que ce danger a été vaillamment écarté; il me semble que rien, dans les objets que je vous présente, ne rappelle la Chine et que l'habileté de nos décorateurs a su, avec des moyens étrangers, conserver à notre céramique le caractère français et lui donner en plus une allure vive et moderne qui indique une ten-

dance absolument nouvelle. Ce résultat est dû, en grande partie, à l'influence qu'exerce sur les travaux d'art de la Manufacture M. Carrier-Belleuse, dont la main délicate sait imprimer à ses productions ce cachet d'élégance et de grâce qui caractérise notre race.

La possibilité d'employer des émaux en gouttes épaisses rend naturellement assez facile l'application de ces mêmes émaux en couches minces; rien, en effet, n'est plus aisé que de recouvrir la surface entière de nos vases d'un *vernis* léger et transparent, et d'obtenir, par conséquent, des effets de gravure ou de peinture sous émail dont je vous montre plusieurs exemples; il est facile d'imaginer la variété d'effets auxquels on arrivera par ces méthodes, dont je ne puis qu'indiquer le caractère général et dont les applications se découvriront peu à peu.

Voici un autre résultat auquel nous avons pu donner immédiatement une assez grande extension. Vous savez tous que l'étain a la propriété de rendre les émaux opaques; en utilisant cette propriété, nos artistes, s'inspirant des émaux de Limoges, ont obtenu des effets charmants, et vous me permettrez de dire que ces pièces, sorties des mains de Mme Apoil, resteront comme des modèles de goût et de délicatesse.

Pour terminer ce qui a trait aux applications que permet en moufle la porcelaine nouvelle, je vous signale l'emploi des paillons qui, utilisés avec discernement, peuvent donner de jolis effets; je vous présente aussi quelques pièces recouvertes de cette magnifique couleur turquoise qui, avec le truité qui l'accompagne, laisse sur l'œil une impression de si grande richesse et de gracieuse variété.

Enfin la porcelaine nouvelle est apte à recevoir non seulement des vernis colorés, mais encore une couverte plombifère incolore; elle possède, dans ce cas, une partie des propriétés de l'ancienne porcelaine tendre et elle peut être traitée en peinture comme cette matière; je crois devoir dire toutefois que la nature kaolinique de notre porcelaine lui donne une résistance de beaucoup supérieure.

Je ne vous ai entretenus jusqu'ici que des procédés de décoration employés au feu de moufle; j'arrive à la décoration de grand feu.

La température à laquelle la porcelaine dure ordinaire est fabriquée rend très difficile l'emploi des couleurs, qui s'altèrent ou se volatilisent dans ces conditions; en abaissant le point de cuisson, on en facilite singulièrement la fixation.

Voici tout d'abord des bleus de cobalt dont vous constaterez la pureté et auxquels vous reconnaîtrez la propriété, bien connue de ceux qui admirent les porcelaines chinoises, de rester fixes : sous la couverte, les traits les plus délicats de la décoration conservent leur finesse, ils restent bien nettement délimités et ne sont pas entourés de cette auréole bleuâtre qu'on observe généralement sur notre porcelaine ordinaire.

Puis vous voyez toute une série de couvertes colorées dont l'emploi donne des effets décoratifs très variés, tantôt par leur juxtaposition et par leurs effets de coulure, tantôt par leur transparence, qui met en valeur la gravure, dont on a préalablement décoré le vase.

Enfin je vous présente une série de couleurs dérivées du cuivre et qui par leur beauté peuvent, me semble-t-il, lutter avec les produits similaires, du vieux chine.

Je n'insiste pas davantage sur l'immense variété de procédés qui peuvent être appliqués à la porcelaine nouvelle; je terminerai seulement en vous montrant ces quelques pièces sur lesquelles on a combiné à la fois les effets décoratifs du grand feu avec ceux qu'on obtient au feu de moufle. Je n'ignore pas que la combinaison de ces deux moyens est quelquefois critiquée; on dit qu'il n'est pas *loyal* de réunir sur une même pièce des couleurs d'origine si différente. J'avoue que ma susceptibilité est moins grande et que s'il est impossible d'obtenir en un feu l'effet que l'artiste cherche, je n'éprouve aucun scrupule

à l'engager à compléter avec des émaux ce que le four ne lui permet pas d'obtenir, à la condition, bien entendu, que les tons dont il se servira soient bien glacés, qu'ils ne rompent pas l'harmonie profonde des couleurs de grand feu et, enfin, qu'ils présentent une résistance suffisante aux agents extérieurs; le but qu'on se propose étant surtout de faire une poterie élégante et gaie, peu importe le procédé employé pour y arriver, pourvu que l'œil soit satisfait et réjoui.

J'ai la conviction, Mesdames et Messieurs, que les objets que je viens de vous présenter successivement, et dont j'ai tenté de vous faire comprendre la fabrication, vous laissent cette impression que Sèvres est entré dans une voie nouvelle : si vous comparez nos nouveaux produits avec les anciens, vous y trouvez une variété de couleurs et de procédés qui augmentent notablement les ressources des artistes. J'ose affirmer, avec une légitime satisfaction pour mes collaborateurs et pour moi-même, qu'un progrès réel a été accompli et je m'en réjouis, car j'espère que mon pays en profitera; j'ai, pour appuyer ma conviction, non pas seulement l'opinion de mes amis, mais encore celle des manufacturiers français et étrangers, celle des chambres syndicales de Paris et de Limoges, qui m'ont demandé, avec un empressement dont je suis profondément touché, de vouloir bien leur communiquer nos procédés dont elles constatent le grand intérêt.

Ces progrès, je les résume en quelques mots : la porcelaine nouvelle, ou plutôt « les porcelaines nouvelles », car nous avons une série de mélanges dont chacun a des propriétés spéciales, peuvent être décorées avec des couleurs de grand feu et avec des émaux de moufles doués d'une richesse et d'une transparence qu'on n'avait pas obtenues jusqu'ici sur la porcelaine dure.

Vous m'accuserez peut-être d'optimisme; je suis un peu comme tous les pères qui rouvent à leurs enfants des qualités étonnantes, tandis que les étrangers, moins sensibles ou plus indifférents, n'aperçoivent que leurs défauts. C'est un sentiment trop naturel pour que vous m'en vouliez beaucoup; votre bonne grâce l'excusera, je l'espère.

Je vais d'ailleurs vous faire entendre les sons d'une autre cloche et vous rapporter ce que m'ont dit ou écrit ceux qui ne sont pas les pères dont je parlais à l'instant.

On a fait à nos découvertes deux objections : la première, c'est qu'elles seront nuisibles à l'industrie française, dont les produits seraient à l'avenir considérés comme inférieurs. Je ne puis répondre que ceci, c'est que nous sommes tout disposés à abandonner le fruit de nos recherches à nos fabricants français; mon plus grand désir est de les voir utiliser nos procédés, et j'espère trouver un moyen pratique de les leur offrir sans en faire bénéficier les étrangers; je crois, en effet, que le temps des grandes générosités est passé et que la France, la première, doit profiter des travaux faits par des Français.

On est donc mal venu de dire que la Manufacture aura porté un coup quelconque à notre industrie nationale, puisqu'au contraire elle met entre ses mains un produit dont elle pourra tirer profit et avantage.

L'autre objection, que je dois vous faire connaître avec non moins de sincérité, est plus technique : la porcelaine nouvelle, dit-on, n'est pas belle; elle n'est pas belle parce qu'elle est cuite à une plus basse température que l'autre.

J'avoue que les conditions dans lesquelles un produit est fabriqué m'importent assez peu, si ce produit est beau et solide; mais, puisque l'argument a été mis en avant, voyons sur quoi on l'appuie.

Plus la température à laquelle une matière se forme est élevée, dit-on, plus cette matière est belle : comparez le diamant au quartz et au verre, et jugez.

CÉRAMIQUE (XIXe SIÈCLE)

Sté Gle des Applications photographiques

1

2

PORCELAINE NOUVELLE (1882-84) DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES

1 Coupe de Chenonceaux, fond blanc ivoiré, forme de M. Avisse, sculpture de MM. Briffaut et Roger. — 2 Buire de Blois, fond blanc, modèle de M. Carrier-Belleuse, sculpture de MM. Rodin et Roger, exécution de M. Viguol

8e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE. 1884.

Je réponds : Oui, le diamant est plus beau que le verre, mais ce n'est pas parce qu'il a été obtenu à 2 ou 3,000 degrés, et la preuve c'est que tous les savants sont, je crois, d'accord pour reconnaître qu'il a été obtenu par voie humide, c'est-à-dire à très basse température ; les derniers travaux de M. Friedel ne laissent guère de doutes à cet égard.

Bien d'autres exemples prouvent que cette opinion est erronée : le strass n'est-il pas plus éclatant que le verre ? la porcelaine tendre n'a-t-elle pas un charme au moins égal à celui de la porcelaine dure? la vieille porcelaine de Chine, que tout le monde admire, n'est-elle pas au moins aussi brillante que notre plus belle porcelaine de France?

Laissons donc de côté ces raisons plus ou moins spécieuses; constatons avec satisfaction que Sèvres a marché en avant, et saluons avec joie un progrès dont l'industrie française est appelée à bénéficier !

Me voici amené tout naturellement à la seconde partie de ma conférence, dans laquelle je désire vous exposer le but et l'utilité de la Manufacture.

Le rôle qu'elle a joué de tout temps et qu'elle joue encore est double; c'est une fabrique d'objets d'art et en même temps une école de céramique.

Envisagée sous le premier aspect, elle a rempli les palais nationaux et les musées de la France d'une variété innombrable de produits, sans compter tous ceux que le gouvernement a pris la généreuse habitude d'offrir en cadeaux. Est-il nécessaire de vous rappeler ces vases somptueux qui décorent les plus beaux salons du Louvre et qui sont un objet constant d'admiration? Est-il un autre pays qui puisse nous montrer, comme l'État l'a fait, il y a un an, à l'exposition triennale, des centaines de vases précieux, et n'est-ce pas un honneur, une gloire pour une nation civilisée de pouvoir étaler ainsi ses joyaux dans quelque grande cérémonie ?

C'est une richesse dont la France serait privée sans la Manufacture, car aucun industriel ne tentera jamais une fabrication pareille, dans laquelle les chances d'insuccès sont si considérables et qui nécessite le concours de tant d'aptitudes diverses.

Mais le rôle essentiel que joue Sèvres, celui qui me séduit le plus et qui me paraît le plus important, c'est celui d'une grande école de céramique.

Créer des formes nouvelles, chercher des procédés de fabrication et de décoration qui n'aient point encore été utilisés, former des ouvriers et des artistes d'élite et faire profiter ensuite l'industrie de tous ses travaux; tel est le but des efforts constants de la Manufacture.

Ce but a-t-il été atteint? et ai-je le droit de dire qu'elle a toujours été à la hauteur de sa tâche?

Je vous en fais juges.

Il y a plus d'un siècle, je vous le rappelais en commençant cet entretien, la Manufacture créait l'industrie de la porcelaine en France; elle dotait notre pays d'une nouvelle source de fortune et du coup l'affranchissait des importations onéreuses qu'elle avait dû subir jusqu'alors.

Plus tard, Brongniart, l'illustre savant qui pendant cinquante ans dirigea d'une façon si magistrale notre grand établissement, consacra la plus grande partie de sa vie à déterminer les formules exactes de la préparation des pâtes, des couvertes et des couleurs, et à étudier les conditions précises de la cuisson de la porcelaine; puis, dans un monument à jamais célèbre, le *Traité des arts céramiques*, plus récemment complété par Salvetat, il condensa le résultat de tous ses travaux et dota ainsi le monde d'une œuvre qui a servi de guide à tous les céramistes et n'a jamais été surpassée. Enfin, comprenant combien la vue des choses facilite l'intelligence des faits, il réunit dans un Musée,

le plus complet qui existe encore aujourd'hui, les matières premières de la céramique et les produits qui en dérivent. Il a rendu ainsi aux industriels et aux artistes le plus grand de tous les services.

Dans une période plus récente, Sèvres a fait connaître les conditions les plus avantageuses dans lesquelles la cuisson de la porcelaine pouvait être menée en remplaçant le bois par un combustible économique, le charbon de terre.

Le procédé du coulage, qui seul permet d'obtenir des pièces de grande dimension, d'une pureté de profil parfaite, est dû également à la Manufacture.

Enfin, pour ne parler que des faits les plus importants, je rappellerai ce procédé des pâtes d'application qui a fourni aux artistes un moyen de décoration si charmant et si puissant à la fois.

Vous le voyez, nombreuses sont les découvertes de Sèvres, nombreux les services rendus à l'industrie.

Mais ce n'est pas seulement dans le domaine purement technique que s'est exercée son activité. Les modèles qui y ont été créés sont innombrables; et non seulement des milliers de vases, de coupes, de statuettes sont sortis des mains habiles de ses dessinateurs ou de ses artistes, mais encore les objets de table, les ustensiles de tout genre dont vous vous servez journellement sont dus presque tous à la féconde imagination des modeleurs de la Manufacture.

Cette tasse à café que le monde entier a copiée n'est-elle pas due à l'habile dessinateur Peyre? L'assiette élégante qui couvre nos tables n'est-elle pas sortie des ateliers deSèvres?

Et combien, parmi ces vases que nous admirons chez nos fabricants de faïence ou de porcelaine, ont été créés par nos sculpteurs!

C'est là un point sur lequel il convient d'insister, car il me semble généralement peu connu, et je répète que nous tenons à honneur de donner aux industriels nos formes, nos modèles, les surmoulés de tous nos vases ou de nos biscuits. Je tiens aussi à vous rappeler que nos laboratoires sont ouverts à ceux qui nous demandent des renseignements techniques et, pour vous en fournir la preuve, je dirai seulement que dans ces quelques dernières années plus de quatre cents essais de matières premières (kaolins, argiles, feldspaths, etc.) ont passé par les fours de la Manufacture.

Enfin l'école, créée il y a cinq ans, prépare, sous la direction de maîtres habiles et dévoués, une pléiade de jeunes gens auxquels on donne une éducation technique et artistique à la fois : c'est une pépinière de céramistes consommés que nous mettrons à la disposition de l'industrie.

Vous le voyez, le rôle que joue la Manufacture est d'une utilité de premier ordre, et je ne suis pas surpris d'entendre fréquemment dire, plus peut-être par les étrangers que par les Français eux-mêmes : Si Sèvres n'existait pas, il faudrait le créer.

Les découvertes qu'on y a faites, les travaux que les savants de la Manufacture ont publiés, les modèles qu'on y crée journellement et qui servent si souvent de guide à l'industrie, les artistes et les artisans enfin qui vont apporter dans les manufactures privées le fruit de leurs études et de l'expérience acquise dans nos ateliers ont porté haut la réputation de Sèvres. Ceux qui sont à sa tête aujourd'hui, pleins d'ardeur et de bonne volonté, jaloux des titres d'honneur qui leur ont été légués, n'oublient pas que la Manufacture de Sèvres fait en quelque sorte partie du patrimoine de la nation ; elle est une des gloires de la France et ils mettent à soutenir cette gloire toute leur intelligence et tout leur patriotisme.

LA POTERIE

ET LA

PORCELAINE AU JAPON

PAR M. PH. BURTY

PREMIÈRE CONFÉRENCE

(Samedi, 18 octobre 1884.)

Mesdames, Messieurs,

Ce n'est jamais sans un sentiment d'embarras que, lorsqu'on n'est pas conférencier de profession, on parle devant une assemblée. Aujourd'hui, je suis bien certain de votre indulgence. Cependant je dois, en vous remerciant déjà, solliciter, et tout d'abord, votre attention. Ce que j'ai à dire, ce sur quoi je me propose de m'arrêter, est peu connu du public, beaucoup moins connu que le public ne se le figure généralement, parce que la matière est, en elle-même, peu répandue, et que certains systèmes préconçus ont obscurci singulièrement la question.

J'aurais pu prendre pour titre de cette conférence : « La Céramique au Japon ». Je ne l'ai pas fait, précisément parce que ce terme général de céramique ne ferait qu'augmenter ou que perpétuer l'obscurité qui règne sur un ordre d'objets fort intéressants, mais, comme je vous le disais à l'instant, peu ou mal étudiés jusqu'à présent. J'ai dû préférer ce titre plus large : « La poterie et la porcelaine au Japon ».

L'ensemble des décors et des matières céramiques du Japon, et aussi de la Chine, avaient été si peu étudiés jusqu'à nos jours, qu'il faut savoir gré de ses classifications à Albert Jacquemart, encore que ces classifications soient surtout empiriques. Elles ont rendu un service appréciable. Il faut dire que, lorsqu'il prit la plume, vers 1860, la Céramique était, au point de vue historique, une contrée extrêmement peu explorée. On connaissait quelque peu la céramique antique, mais les explications avaient porté sur ses destinations et sur les scènes qui la décoraient. Par suite de cet engouement classique qui nous régit, on s'était arrêté là, on n'était pas allé jusqu'à la matière elle-même. Vers ce moment, le mouvement s'imposa, et des progrès furent réalisés. Des ventes nombreuses de grandes collections furent faites à l'hôtel Drouot, et nécessitèrent des travaux multiples sur tous les lieux de provenances.

Il ne faut pas oublier que l'hôtel Drouot a été l'endroit où se sont faits, en quelque sorte, les premiers cours sur toute la haute curiosité ; c'est là que tous les curieux de la génération à laquelle j'appartiens, nous avons commencé nos études, nous les avons commentées et poursuivies devant les objets eux-mêmes, ce qui est le véritable mode d'éducation moderne. Albert Jacquemart se trouvait, en face des porcelaines du Japon et des porcelaines de la Chine, sans renseignements précis. Ses classifications furent subtiles. Il ne s'occupa presque que des conditions les plus marquées du décor ; il employa des termes singuliers, tels que ceux dont il se fût agi pour des choses relevant de l'histoire naturelle : il créa des familles roses, des familles vertes, de chrysanthé mopéoniennes, comme autrefois dans l'ethnographie (ce qui est écarté maintenant par la science) on admettait des races jaunes, des races noires. Les signes, purement extérieurs, ne suffisent plus. Mais Jacquemart conservera le mérite très français d'avoir tenté de mettre de l'ordre là où régnait la confusion la plus absolue.

L'Exposition universelle de 1878 nous révéla sur la céramique du Japon un fait que nous ignorions totalement. Un marchand japonais, devenu depuis un expert influent et qui était déjà un homme d'un goût très fin, M. Wakaï, avait été sollicité d'exposer au Trocadéro. M. de Longpérier lui confia une vitrine qui faisait angle droit avec la mienne dans la très petite salle réservée à la Chine et au Japon. On n'avait point, à ce moment-là, ce sentiment de l'importance que doit occuper, dans les études céramiques, le Japon. M. Wakaï, dans sa vitrine étroite et sans mise en scène, exposa des pots, de petits vases, de petites coupes. Ces vases et ces coupes n'excitèrent guère d'intérêt chez d'autres savants que chez un des conservateurs du South Kensington Museum, M. A-W. Franks, qui avait déjà donné une première édition de son *Catalogue of a collection Of oriental porcelain and pottery*. Ils étaient en matière très grasse, souvent grossière, et revêtus d'émaux qui n'avaient pas un grand éclat ; il s'en fallut d'assez peu que l'on ne les classât parmi les objets sauvages. Lorsqu'on interrogeait M. Wakaï, il donnait des noms de fabriques locales et indiquait des dates reculées. Mais on sentait qu'il les considérait surtout comme des curiosités.

Il faut faire remarquer que, à son arrivée à Paris, à sa première arrivée... (depuis il a fait de très grands progrès et très rapides), il était un pur classique, c'est-à-dire un Japonais tout imbu d'impressions chinoises. Quand il vint dans la maison d'un Parisien qui l'interrogeait sur des objets japonais très triés, et que ce Parisien avait étudiés, comme le

font les Européens, c'est-à-dire avec des outils de travail intellectuel, des modes d'investigation plus perçants, plus aiguisés que ceux dont se servent les Orientaux, il se trouva que celui-ci en savait, par induction et par observation, plus sur les provenances qu'un Japonais. Pour presque tous les objets d'un ordre supérieur, M. Wakaï répondait : « C'est Chinois », par une raison bien simple : c'est qu'à ce moment le Japon subissait le prestige antique de l'Empire du Milieu, comme nous avons subi celui de la Grèce, ce qui est bien naturel, et celui de l'Italie. Le même phénomène s'est produit dans nos collections européennes. Si, par exemple, M. Wakaï était venu en France en 1824, et qu'il eût demandé à voir de la céramique européenne, on l'aurait conduit au musée Charles X, ou chez M. Pourtalès, et on lui aurait dit : « Voilà tout ce qui a été jugé digne d'être conservé, recueilli, exhibé : ce sont des pots étrusques, et il n'y a rien au-dessus ou en dehors des pots étrusques. » Il aurait pu répondre avec la subtilité de sens des Orientaux : « Mais ce ton rouge est monotone ; ces décors noirs qui se succèdent géométriquement sont sans variété ; ces figures en taches blanches absolument de convention ; ces chevaux ont des pattes de fil de fer ; ces hommes des anatomies absolument sèches et des attitudes dures. Est-ce que l'Europe n'a pas produit d'autre poterie que cela ? » Le guide lui aurait fermé la bouche par ces mots : « Dam ! peut-être, mais la porcelaine n'est pas noble, et le ton antique est plein de style ! » J'imagine qu'au second voyage, environ dix ans après, on lui aurait montré des Bernard Palissy chez Sauvageot. Plus tard enfin, on l'eût adressé à un original, homme de science et de goût, mais révolutionnaire, qui s'appelait M. Eugène Piot, et qui rapportait d'Italie des majoliques. Le Japonais, à la vue de ces majoliques pompeuses aurait trouvé un grand progrès. Il aurait encore pu dire : « Mais ici, en France, est-ce que vous n'avez pas eu de poterie ? » On aurait répondu : « A peine. La poterie des Gaulois ne vaut pas d'être recueillie. Au siècle dernier, on a fait à Sèvres de la porcelaine, mais c'est d'un très mauvais goût, du rococo, des groupes, des services à café, des porcelaines tendres qui se rayent sous le couteau. Nos pères se sont engoués de cela, mais cela n'a aucune valeur pratique. Il y a eu aussi les porcelaines dures. Elles sont plus solides, elles sont plus résistantes, mais un homme de goût ne se préoccupe pas de ces vaisselles au point de les admettre dans ses vitrines. »

Vous voyez que nous avons fait beaucoup de progrès depuis. Aujourd'hui, nous admettons tous les bons styles, nous cherchons à en déterminer les beautés, nous en étudions les conditions techniques, les conditions historiques. En même temps, nous rendons une plus grande justice à notre pays. Nous trouvons que cette porcelaine tendre a été la gloire du XVIIIe siècle ; nous admettons que la porcelaine dure a été une découverte capitale de la fin du XVIIIe siècle.

Sans sortir de notre pays, nous donnons une très grande valeur à la faïence populaire elle-même, à cette faïence provinciale retrouvée par nos peintres de l'école romantique. Quand l'école romantique n'aurait que cette curiosité, elle serait déjà louable. Après 1830, ils allaient de bourgade en bourgade, à travers le paysage français sacrifié jusqu'alors au paysage italien, et là, dans les chaumières normandes, des gens comme Paul Huet, comme Flers avaient cette idée ingénieuse d'acheter aux paysans les assiettes et les plats dans lesquels ils avaient mangé l'omelette.

Aujourd'hui, comme je vous le disais à l'instant, non seulement on a fait des promenades de ce genre dans toute l'Europe, on a fouillé l'Espagne, on est allé en Perse...

On est allé jusqu'au Japon ; et, j'y insiste, on a rapporté du Japon les éléments d'information que nous ne possédions autrefois que par de vagues récits.

Un de nos marchands parisiens, qui est homme d'un goût extrêmement fin et d'un esprit curieux en même temps, M. Siegfried Bing, a visité le Japon. Là, il s'est rendu

compte que ce que nous admirions traditionnellement, c'était la porcelaine; mais que les Japonais n'en étaient pas là. Les Japonais admirent surtout la poterie proprement dite, et s'ils la prisent si haut, c'est par un sentiment de la nationalité qui, à mon sens, leur fait honneur.

Pour moi, plus j'avance dans mes études, c'est-à-dire dans la vie, et plus je suis pris de respect pour les peuples qui tiennent très étroitement et très jalousement à leur nationalité.

Je crois que l'éducation académique que nous recevons dans ce moment est absolument contraire à la vérité humaine. Il est clair que, en généralisant certains principes de goût qui appartiennent à tout le monde, qui tiennent à des harmonies préétablies mais non pas préconçues, assurément on est dans le vrai; mais il est clair aussi que chaque race obéit à des lois excessivement strictes, excessivement précises. Je crois que les conditions de climat, les conditions de cette terre que nous foulons, de la nourriture que nous y prenons, de l'air que nous respirons, de la beauté physique qui nous entoure et qui nous passionne, je crois que là est la véritable matrice des races, et que les familles humaines ont le plus grand tort d'abandonner leur idéal pour entrer dans l'idéal conventionnel qui ne repose, en réalité, que sur des assimilations banales, que sur la copie des choses déjà antérieurement exécutées. (*Vive impression.*)

Pour en revenir au Japon, le Japon aime beaucoup la poterie. Il y a des raisons à cela. La carte du Japon que je vous ai dessinée en gros au tableau, vous indique la raison des lignes qui déterminent la configuration de cette région pittoresque. Il semble que ce soit une bête marine énorme, un cachalot, qui touche au fond de la mer et dont l'épine dorsale émergerait. Cette île, ou mieux ce groupe, est une formation entièrement volcanique; depuis les îles d'Yésso qui confinent à la Russie (et que la Russie convoite) jusqu'à la province de Satzuma qui clôt l'extrémité inférieure du Japon, ce n'est, en réalité, qu'une chaîne ininterrompue de montagnes. Ce soulèvement volcanique, ou cet affaissement des mers qui l'entourent (car vous savez que la question est toujours à l'étude parmi les savants), a laissé à l'air une sorte de dos, du tranchant duquel, à droite et à gauche, des vallées profondes descendent constamment vers la mer, encaissant de petits cours d'eau torrentueuse. Ici, la mer intérieure, qui, pour tous les voyageurs qui l'ont traversée, passe pour une sorte de véritable paradis terrestre, tant la nature y est accueillante et charmante. Là, une sorte de brisure qui isole le Japon de la presqu'île coréenne.

Pour rentrer dans mon sujet (ne craignez pas que la géographie nous entraîne trop loin), je n'ai plus qu'à vous indiquer que, par suite de ces conditions de formation, des éléments pour la céramique courante ont été très nombreux dans un pays semblable. En outre, le Japon a trouvé, dans plusieurs parties de son sol, des mines de kaolin, lesquelles, comme on sait, ne sont réparties qu'en assez petit nombre sur la surface de la terre; le kaolin pur est une formation géologique extrêmement rare : le feldspath, qui l'accompagne, sous des conditions particulières, s'est désagrégé quelque peu et est devenu ainsi beaucoup plus facile à briser.

A l'aide de ce kaolin, les Japonais ont su produire ce que paraît leur avoir appris la Chine, c'est-à-dire la porcelaine, et, avec le feldspath, ils ont pu donner l'émail admirable que vous connaissez, l'émail qui en fait une chose absolument différente de la poterie proprement dite, et la surpasse en utilité pratique sinon en beauté artistique.

La conférence que j'essaye aujourd'hui, ou plutôt la conversation que je poursuis, sera peut-être plus longue qu'il ne le faudrait. Si je n'indique pas la division bien tranchée de la poterie et de la porcelaine, vous le sentirez mieux tout à l'heure, à certains faits historiques que je vous indiquerai; vous verrez que la porcelaine est, au Japon, une impor-

tation tout à fait étrangère. Donc nous ne parlerons que de la poterie aujourd'hui, poterie dont les Japonais trouvaient les éléments tout autour d'eux, justement à cause de cette formation géologique toute particulière. Les cours d'eau ont entraîné avec eux une grande quantité de sables, qui se sont trouvés mêlés avec des argiles et des éléments ferrugineux divers. Ces terrains d'alluvions plus ou moins fins, plus ou moins purs (je n'insiste pas sur le côté technique), fournissent à ce peuple artiste les variétés innombrables de pâtes à l'aide desquelles il a obtenu les innombrables variétés de poterie usuelle ou de luxe.

Quant à la question des émaux qui revêtent ces poteries, c'est une question plus technique encore et que je ne saurais aborder. Elle est extrêmement curieuse, digne de l'attention de nos céramistes, et prouve une extrême intelligence chez un peuple qui n'a pas comme nous les ressources de la chimie.

L'histoire du Japon offre un problème encore entièrement obscur. A une époque vaguement déterminée par des traditions, qui pourrait remonter à 2,500 ans, une peuplade est partie, selon toute vraisemblance, des îles Lieou-Kieou (dont je vous ai dessiné le plan sur le tableau noir), est venue débarquer et s'établir en premier dans la province qu'on appelle le Yamato. La preuve historique en est pour moi tout à fait d'induction, elle naît de l'étude des monuments.

Pour moi, si je crois que c'est dans le Yamato que les conquérants ont débarqué, c'est que le Yamato a conservé les traits les plus caractéristiques d'une race s'étant imposée à une autre race. Ils ont expulsé certainement ou refoulé vers le nord la race autochtone, les Aïnos. Nous savons par les annales, au moins par les légendes, que cette peuplade était conduite par un Zinmou, chef vraisemblablement éminent, un Fils du Soleil, et dont l'intensité glorieuse fut telle que le rayonnement n'en est point encore éteint aujourd'hui : le Japon a conservé pour armes un soleil qui émerge de la mer. Vous avez pu observer partout que les armes officielles du Japon sont un rond rouge sur un fond blanc : c'est le disque solaire qui est censé sortir exactement de la ligne d'horizon, l'emblème parlant de « l'Empire du Soleil levant. »

Cette peuplade, d'où venait-elle ? On n'en sait actuellement rien. Elle a apporté avec elle un langage qui ne se peut résoudre à l'aide d'aucun des autres éléments linguistiques connus. Les caractères physiques de ces envahisseurs diffèrent encore absolument, d'abord de la race qu'ils chassaient, les Aïnos, mais même de toutes les autres familles de l'extrême Orient, sauf à la rigueur des Javanais, ou des habitants des Philippines. Ces conquérants japonais formaient un certain nombre de clans qui se partagèrent peu à peu la grande île. C'était une aristocratie très limitée, ayant à un haut degré le sentiment que je vous indiquais tout à l'heure, la jalousie hautaine que les races doivent posséder de leur origine. Cette aristocratie féodale (fait historique qui s'est renouvelé partout) cherchait à maintenir, à perpétuer sur le sol nouvellement occupé la pureté de son sang. Nous savons que Zin-Mou et ses capitaines rencontrèrent de grands obstacles. Zin-Mou, qui paraît avoir été un fin politique autant qu'un aventurier hardi, s'est allié avec les femmes, avec les filles des possesseurs du pays, lesquels paraissaient, à des époques bien plus lointaines, être venus du continent et des côtes de ce que nous appelons la Russie. Ceux-ci, à cette époque, n'occupaient point les montagnes; ils étaient ichtyophages, s'éloignaient peu des rivages extrêmement poissonneux, baignés par des courants chauds. C'était une race très poilue, avec une très grande barbe, comme la portent les Petits-Russiens, avec lesquels ils ont beaucoup de rapports.

Les femmes de l'aristocratie conquérante, dont j'ai observé avec grand soin les caractères ethniques dans les gravures, dans les dessins anciens et dans les statuettes, les femmes avaient de très longs cheveux : leur luxe paraissait être d'avoir, sur une robe fort longue, sur un manteau de dessus, les cheveux flottant et traînant jusqu'à l'ourlet, très loin.

La famille princière qui descend de ces conquérants est à peu près glabre, très pâle, fine, avec les yeux arqués et bridés, très nerveuse, courageuse, insoucieuse de la mort, chevaleresque et batailleuse à ce point que, lorsque tous les peuples se contentent d'un sabre, elle, elle en porte deux. (*Rires.*)

La céramique nous apporte un document sur son premier culte, le culte solaire.

Pendant que l'empereur Zin-Mou marche contre les chefs du pays pour les réduire, un Dieu lui ordonne, en songe, d'envoyer au mont *Amano-Kako* et de faire fabriquer « quatre-vingts *Kawa rake*, ou jattes grandes et épaisses, avec la terre qu'on y trouve. » Un chef déjà soumis, Otokési, lui donne à son réveil le même conseil : « Il sacrifiera aux génies du ciel et de la terre avec ces vases, et la victoire lui est assurée... » Zin-Mou, entendant ce conseil conforme à son rêve, s'en réjouit. Il ordonne aussitôt à un de ses serviteurs de se couvrir de haillons, de prendre un manteau et un chapeau de paille, vêtement habituel à la basse classe, et d'aller avec Otokési, travesti en vieille femme, chercher de la terre de la montagne. Les deux émissaires parviennent, à travers mille dangers, jusqu'à la Amano-Kako Yama, en rapportent de la terre, à l'aide de laquelle on fabrique à l'instant quatre-vingts jattes et autant de petits pots. L'empereur les emplit de *saké* (eau-de-vie de riz) et les jette dans une rivière en disant : « Si les poissons viennent par groupes avaler ce *saké* et s'enivrent, cela sera de bon augure. » Les jattes coulèrent à fond, les poissons surnagèrent, vomissant de l'écume et descendant avec le courant... C'est à cette époque qu'a commencé l'usage des vases de terre dans les sacrifices... Les petits pots de terre furent nommés *itsoubé*. » Quelques lignes plus loin, dans cette même *Histoire mythologique du Japon*, traduite par à peu près par Klaproth, on lit :

« Le 1er jour de la 10e lune, Zin-Mou mangea du riz dans une jatte de terre. » Cette note n'implique-t-elle pas la constatation du premier usage de la poterie? Peut-être précédemment mangeait-on dans des coupes en bois brut ou laqué.

On a découvert au Japon des poteries antiques. On en voit représentées dans un de ces petits volumes de géographies, où ces peuples, que nous qualifions de barbares avec la fatuité qui caractérise les Européens, furent en avance sur nous. Au milieu du XVIIIe siècle, ils ont commencé, il est vrai, à l'instigation de la Chine (un grand peuple dont il faut toujours parler avec respect, même aujourd'hui) (*Rires*), ils ont commencé des descriptions de provinces, des itinéraires, des guides (c'est le mot exact) extrêmement amusants, instructifs et intelligents. On partait d'un endroit, et l'on y indiquait tout ce qu'il y avait sur la route; on y racontait les faits historiques qui s'étaient passés sur le sentier, et, en même temps, on coupait le texte avec une abondance extraordinaire d'images. Ces images au trait représentaient les paysages, les villages, les châteaux forts, les temples et les objets qui y étaient conservés à titre de choses rares ou de dons historiques.

J'insiste sur ces *meïshos* (c'est le titre des guides), parce que justement on y rencontre des objets appartenant à une époque extrêmement reculée, dont je crois qu'on ne sait pas exactement la date, mais qui doivent correspondre au IIIe ou au IVe siècle. Un souverain fut enterré dans le temple de Nara; il fut enterré avec tous ses ustensiles, avec ses poteries, avec tout ce qui constituait ses trésors, ses orfèvreries, etc. Tous les soixante ans on ouvre ce trésor, qui est garanti avec des soins pieux et avec les soins techniques que les Japonais apportent à la conservation des objets qui leur plaisent.

A propos de ces soins, il n'est pas inutile d'en donner le détail, car ils ont sauvé leur poterie de choix. Tout ce dont nous ornons nos habitations, nos cabinets, les endroits où nous aimons à nous recueillir en regardant de jolies choses exotiques, en les ayant sous les yeux, au contraire, les Japonais conservent ces objets fragiles dans des magasins à l'épreuve du feu. Cette longue épine dorsale que je vous faisais voir tout à l'heure tres-

saille constamment, comme une jument qui serait piquée par un taon; les volcans en consument les entrailles. A chaque instant, ils se manifestent par des tremblements de terre extrêmement violents. Ces tremblements de terre ont commandé une architecture d'un genre spécial : au lieu d'adopter la construction en terre ou en pierre, comme l'ont fait généralement les autres peuples, là on a été obligé d'adopter le bois; de sorte que, sous la trépidation, le tremblement du sol, l'oscillation ne se propage que quelques mètres en hauteur. Les fondations peuvent être en pierre; le reste de la maison se trouvant construit en bambous généralement, c'est-à-dire avec une essence d'arbre extrêmement flexible, la maison peut supporter des oscillations très grandes, que ne supporterait naturellement aucune espèce de bois plus rigide. De cette façon, les ruptures sont en partie évitées. Les Japonais ont été obligés, pour les mêmes raisons, de ne pas établir de cheminées fixes comme nous en avons; ils usent des braseros; mais il peut arriver que des substances inflammables tombent sur ces braseros, le feu prend, la maison brûle, et souvent des quartiers entiers avec elle. Pour parer à ces incendies dont le retour est fréquent, les Japonais ont eu l'idée toute logique de creuser, dans le milieu de leurs cours, une sorte de cave, de la revêtir de briques à l'épreuve du feu; de, sorte que quand l'incendie a passé dessus, on va rouvrir la cave qui est murée et on y retrouve ses collections intactes.

Dans le courant de la vie, tous les objets fragiles sont conservés là-dedans, dans de petites poches en soie, lesquelles petites poches sont elles-mêmes dans de petites caisses en bois. Les serviteurs vous les apportent lorsque vous recevez un de vos amis, un curieux, un hôte avec qui vous avez à échanger des idées sur les choses agréables, sur la philosophie ou sur l'histoire, ou sur la poésie. Puis, lorsque cet ami est parti, on décroche les rouleaux suspendus au mur, on remet les curiosités dans des malles, et on reporte le tout dans le magasin en briques réfractaires.

Pour revenir directement à ce dont j'ai à vous parler aujourd'hui, je vous dirai que la question du préhistorique et de l'historique existe maintenant au Japon, et qu'on l'y traite avec méthode, comme chez nous.

En faisant des fouilles dans la province d'Omi, on a découvert une quantité d'objets préhistoriques. Un Américain, M. Mors, de Boston, a assisté à ces fouilles, a recueilli des objets, les a emportés en Amérique, les a fait dessiner, les a fait peindre, et l'on a ainsi un recueil curieux au point de vue de l'ethnographie. Les fragments de poterie préhistorique ont été rencontrés au milieu de coquilles ayant dû probablement servir de colliers, au milieu de silex taillés, au milieu de pierres polies; ces fragments de poterie portent exactement les mêmes caractères que ce que l'on a recueilli dans l'ensemble du bassin méditerranéen. Je n'en prétends tirer aucune conséquence précise, mais enfin, je signale ce fait comme un rapprochement à noter dans la mystérieuse et très antique histoire de l'humanité.

Les plus anciens documents, vagues, que nous ayons sur la poterie japonaise commenceraient donc là; mais tous les peuples ont toujours commencé de la même façon. Nous les voyons encore aujourd'hui, en Afrique, prendre une terre plus ou moins malléable, plus ou moins plastique, la modeler à la main, la faire sécher aux rayons du soleil, lorsque ce soleil est très ardent, ou à un feu doux, et obtenir, à l'aide de ces moyens primitifs, des écuelles, des vases pour les usages courants.

Une chanson, un fragment de poésie dont l'écho a survécu, nous dit que ces Aïnos dont je vous parlais tout à l'heure, se servaient primitivement, pour boire ou faire des sacrifices aux dieux (ce qui a été surtout conservé, ce sont les objets du culte), se servaient de feuilles de chêne cousues les unes avec les autres.

Si nous rentrons encore un instant dans la mythologie, nous rencontrons un fait assez

singulier. Aux périodes primitives où régnaient les dieux (il y a eu de longues générations de dieux, de longues générations de demi-dieux aussi, qui ont présidé à la formation du Japon), dans une de ces vallées que je vous signalais tout à l'heure, de ces gorges profondes venant se relier à la ligne des montagnes centrales, il y avait dans une de ces vallées un dragon à huit têtes qui dévorait les jeunes filles des environs. Un prince qui s'appelait Daïkokou (Daïkokou veut dire « le Grand noir ») se présenta et dit aux parents de la seule fille qui eût échappé au monstre, de préparer, dans huit vases de terre, du riz fermenté. Cette boisson fermentée est ce qu'on appelle depuis le « saké »; c'est un léger produit alcoolique. (Tous les peuples ont eu ce goût des boissons fermentées qui est un des éléments de l'activité de la vie.) Daïkokou déposa les huit pots pleins aux confluents du fleuve. Le dragon vint, la nuit, plongea une de ses têtes dans chacun de ces pots, et s'enivra de la liqueur. Le prince le tua et délivra la princesse.

(L'orateur dessine au tableau noir la forme traditionnelle du vase dont s'est servi Daïkokou, et de l'intérieur duquel la liqueur semble déborder pour couler en grosses gouttes.)

Je vous cite cette histoire parce que j'y rencontre au passage un argument en faveur de cet art oriental contre lequel nous avons, par suite de nos préjugés latins, d'indéracinables préjugés, et que nous traitons d'art vaguement décoratif, alors que cette décoration contient presque toujours, en réalité, un ornement sacré ou historique très précis.

Presque toujours l'ornementation que nous retrouvons dans l'art de l'Extrême-Orient est une ornementation symbolique. Il en est bien autrement pour l'Europe, avec ce malheureux système actuel de toujours copier, de toujours transcrire, de ne point poursuivre une pensée originale, de ne point nous demander si notre flore, si notre faune ne nous fourniraient pas des éléments essentiels de décoration absolument personnelle, absolument française. Au lieu de revenir à ce qui a été le guide de tous les grands artistes, chez tous les grands peuples et dans toutes les grandes époques, nous atténuons constamment notre force imaginative. Nous sommes, sur ce terrain de l'invention, surpassés par des nations plus simples, qui conservent en elles-mêmes ce feu sacré de l'amour de la nature, cette jalousie pour la beauté nationale. (*Applaudissements.*)

On a exprimé des doutes sur les preuves de l'ancienneté des poteries dont j'ai à vous entretenir. Qu'est-ce qui prouve à un Européen qu'elles ne sont pas récentes, au plus, peut-être, du commencement de ce siècle?

Messieurs, vous savez que les Chinois ont donné bien avant nous, à un moment où nous étions encore bien barbares, les preuves da la faculté d'enregistrer les faits. Les chronologies chinoises remontent authentiquement à des dates extrêmement reculées. Ils ont rédigé, il y a bien des siècles, des encyclopédies, ces encyclopédies dont notre XVIIIe siècle nous a révélé l'intérêt de diffusion. Les voyages de Ma-Tuan-Lin nous en fournissent la preuve, par exemple au VIe, au VIIe siècle, au moment où, assurément, l'Europe ne pensait guère à voyager et à recueillir les notes de ses voyageurs.

Les Japonais ne possèdent pas, il est vrai, des éléments d'information aussi antiques. Ce qui nous en a été traduit ne nous renseignerait pas complètement. Mais nous allons user de témoignages européens. En voici un qui date du la fin du XVIe siècle. C'est un passage d'un ouvrage italien.

La plaquette, que je possède, est d'un père jésuite, un de ces missionnaires du XVIe et du XVIIe siècle qui ont écrit des relations extrêmement curieuses. Ils racontent dans un style qui généralement n'est pas très pittoresque. Les intérêts spéciaux qu'ils avaient là étaient des intérêts de propagande et de martyre; mais, en dehors de cela, quelques-uns ont regardé autour d'eux.

Je lis, dans la traduction qu'a bien voulu me faire un mien ami que vous connaissez tous, M. Henri Cernuschi : *Relation de l'arrivée des Ambassadeurs japonais à Rome depuis leur départ de Lisbonne, racontée par Gualteri. A Venise, en 1586.*

Je vous prie de remarquer cette date de 1586; elle donne à cette relation un caractère de recul assez considérable pour que nous le prenions en considération. Il est évident que les voyageurs qui reviennent du Japon peuvent nous raconter beaucoup de choses, parce que l'esprit peut, au retour, s'être beaucoup modifié; mais voilà une pièce imprimée. Elle ne l'a point été pour les besoins de cette conférence. (*Rires.*)

« On se sert au Japon, dit Gualteri, d'une boisson d'eau chaude mêlée et additionnée avec une poudre d'une herbe appelée *Chaa* (le tscha, c'est le thé, naturellement). Cette boisson est si estimée qu'il n'y a point de maison de seigneur qui n'ait une chambre particulière destinée à cet effet; et les seigneurs eux-mêmes apprennent à préparer très soigneusement de leurs propres mains cette liqueur lorsqu'ils reçoivent quelque hôte.

« Or, comme cette boisson est très précieuse, de même tous les instruments qu'il faut avoir pour la faire, et *principalement le vase où l'herbe est conservée après avoir été malaxée, est une espèce de pot ou de marmite en fer où on la fait bouillir, avec son trépied, et aussi le bol en terre pour la boire; tout cela, si c'est moderne et neuf, ne vaut rien plus que ce que cela vaudrait chez nous, mais toute sa valeur dépend de ce qu'il a été fait par quelque ouvrier ancien; et, pour connaître cela, ils ont très bon œil, et ils sont fins priseurs, tout autant que nos orfèvres pour désigner les vraies pierres précieuses ou fausses.* Si les pièces sont anciennes, elles atteignent une valeur incroyable. On obtiendra pour chacune quatre, cinq mille ducats d'or et davantage, et il n'y a pas longtemps que le roi de Bungo paya quatre mille ducats pour un de ces vases qui était bien petit, et un autre noble chrétien de la ville de Sakai a payé pour un de ces trépieds, qui était réparé en deux ou trois endroits, quatre cents ducats... »

J'abrège, la citation suffit. Elle est topique. Je pense que Gualteri doit vouloir désigner par les trépieds un objet probablement analogue à celui-ci, un *shibashi,* dans lequel on mettait la cendre chaude, ou peut-être un brûle-parfums, où le parfum grésillait sur des charbons.

Dans ces petits pots (l'orateur en montre plusieurs), on versait l'eau, ou bien l'on conservait le thé que les Japonais consomment en poudre.

Maintenant, voici un petit traité rédigé par Nampô, célèbre expert. C'est le huitième volume d'une série de quatorze. Il donne spécialement des représentations au trait d'une quantité de pots ou de tasses appartenant à des princes, à des amateurs (je ne sais si la distance vous permet de les distinguer). J'ai choisi des tasses en terre noire, des tasses absolument semblables à celles que j'ai là sur mon bureau et que vous pourrez toucher tout à l'heure. Or ce petit traité n'a pas été fait non plus en vue des Européens incrédules. L'exemplaire que je possède est un exemplaire imprimé en 1703; il n'est qu'une seconde édition; la première édition avait paru à Tokio en 1698. Et, lorsque ce travail a été imprimé, on sait qu'il en existait déjà depuis très longtemps des exemplaires manuscrits, circulant de main en main parmi les experts, auxquels il fournissait des renseignements spéciaux.

Nous avons donc là un document historique incontestable : les objets que l'on y voit gravés étaient déjà extrêmement recherchés des amateurs pendant le XVIIe siècle, et portent la présomption d'une ancienneté plus reculée.

Je ne vous raconterai pas par le détail, aujourd'hui (parce que ce serait déflorer un des éléments de curiosité de ma prochaine conférence), la cérémonie du thé, mais je dois vous dire que le thé joue un rôle considérable dans les rapports de politesse et même de civilisation des Japonais.

Je ne parle pas seulement du plaisir que l'on a à savourer une infusion qui, pour moi, est délicieuse alors que d'autres personnes la traitent de tisane. (*Rires.*)

Au Japon, les amateurs de thé forment une sorte de compagnie. Des amis se réunissent à certains jours chez l'un d'entre eux. On traite des matières de poésie et d'histoire. J'ai recueilli, dans une bibliothèque, plus de quinze volumes illustrés sur cette cérémonie et ses moindres détails.

Les *Tchadjinns,* les hommes de thé, ainsi qu'ils se qualifient dans leurs réunions, se servaient indifféremment de porcelaines, à condition qu'elles soient des porcelaines très précieuses, ou de poteries.

Ces poteries ont été, à l'origine, extrêmement grossières.

En voici un exemple ancien, d'une date indéterminée. Vous voyez qu'à cette époque on ne pensait pas à épurer la terre, et qu'elle contient des parcelles de cailloux. La dépression a-t-elle été voulue? Est-elle le résultat de la pression de la main quand le potier a pris la terre encore fraîche pour la poser dans le four? Quelque raison traditionnelle se cache-t-elle sous cette déformation des flancs? C'est ce que je ne sais; mais ces pièces portent en elles-mêmes un caractère d'ancienneté reculée. Cela n'est plus douteux, lorsque l'on a acquis quelque habitude des poteries chez tous les peuples.

Cet autre objet est également visiblement ancien. Il daterait du IVe siècle. Il est encore empreint de rudesse; mais je m'en vais vous en montrer un qui, alors, commence à avoir une date certaine, le VIIIe siècle. Dans celui-ci, l'ornementation est déjà assez délicate. Celui que j'avais pris avant offre cette particularité très imprévue, d'être exactement dans la même forme qu'un pot gallo-romain, qu'un de mes amis a rencontré et me signale, au musée de Saint-Germain; et, détail bizarre, il y a là, dans ce pied, des divisions, des trous qui se rencontrent également dans ce pot gallo-romain.

Bien entendu, j'évite toute déduction historique. Je ne fais que rapprocher des faits.

A ce moment commencent les documents certains sur l'histoire de la poterie au Japon.

Abordons un point pour nous très imprévu. Les Japonais prétendent, et rien ne peut les en faire démordre, que la poterie leur est venue de la Corée, cette sorte de presqu'île qui s'avance de la Mantchourie sur le Japon.

La Corée a joué un rôle considérable dans l'histoire du Japon, cela n'est pas douteux. Elle n'a pas pu lui donner la poterie primitive, par cette raison que j'ai apportée tout à l'heure et qui est péremptoire, que tous les peuples ont inventé d'instinct la poterie. Mais il y a poterie et poterie; il y a la poterie qui est sans émail, celle de nos ancêtres et des Grecs et des Romains. Nos conquérants ont mangé dans une poterie assez sale, en somme. La vraie propreté de l'humanité commença le jour où l'on a mis un enduit inattaquable sur la terre. En réalité, le monde occidental a mangé dans une poterie putrescible, où entraient et fermentaient les graisses, quelque soin qu'on prît pour laver les plats. Je ne parle pas des gens riches qui usaient de l'orfèvrerie et peut-être du verre; mais enfin les pauvres ne pouvaient éviter l'odeur aigre et douceâtre que nous avons connue aux assiettes en terre de pipe.

Donc, les Coréens auraient introduit au Japon la vraie poterie, celle que protège un émail.

L'histoire de ce peuple, dont le territoire nous est absolument fermé, ne nous est révélée qu'à travers des données historiques confuses. Vous savez qu'aujourd'hui il paraît réduit à une population peu nombreuse. Les arts n'y paraissent plus cultivés. On connaît mal ses productions. C'est un pays montagneux. Ses habitants sont fort sauvages et on a peine à s'imaginer l'influence civilisatrice qu'a pu avoir ce peuple, quand on ne considère que son état actuel.

Cependant, la Corée a excité certainement l'éclosion de phénomènes importants au Japon. Il lui a transmis le bouddhisme qui est, vous savez, une prédication dont l'intensité a été prodigieuse, et qui compte aujourd'hui 200 millions d'adhérents.

Au VIIe siècle, des missionnaires, dont le plus illustre s'appelait Dharma, entrèrent au Japon; ils apportèrent, avec une morale d'une douceur et d'une pureté touchantes, ils apportèrent des livres de propagande, le Lotus de la bonne Loi, prêchée par Çakia Muni. Ces livres étaient écrits en chinois.

Le Japon apprit l'écriture et la langue chinoises. L'échange des langues imposé, il modifie vite le caractère extérieur des peuples; l'écriture également, forme représentative d'un certain degré, d'un certain étiage, d'un des modes de la civilisation que l'on appelle l'instruction.

Un prêtre japonais, nommé Dôghouen, s'étant rendu en Corée, y aurait appris l'art de perfectionner la terre et revint maître des procédés. Voici un objet qu'on attribue à ce prêtre; c'est M. Bing qui l'a rapporté du Japon, où il l'a vraisemblablement payé fort cher, et c'est un objet d'un haut intérêt. Quand même on pousserait la chicane jusqu'à le prendre pour l'imitation postérieure d'un original, la question ne serait que reculée; elle n'aurait pas moins d'intérêt pour nous, puisque l'objet offrirait encore la copie d'un renseignement textuel.

A partir de ce moment, nous allons entrer dans des séries authentiques. Voici, par exemple, toute une série très nombreuse de grès, que l'on appelle le « Ceto ». Je ne veux pas faire de technique; je ne veux vous indiquer que des traits distinctifs :

Un grès c'est, tout au moins, pour dire les choses en résumé, une terre d'une nature fine et qui a subi, ou qui accepte, au four, un degré d'élévation de température considérable. Cette terre de Ceto, en voici un petit échantillon charmant; il est couvert d'une glaçure d'un ton jaunâtre très fin, avec des macules plus claires et d'un effet très agréable.

C'est justement un des petits pots à thé semblable à ceux que Gualteri a pu voir chez le noble Japonais chrétien. Ces pots ne seraient pas assez grands pour contenir en quantité suffisante le thé en feuilles roulées, tel qu'on le consomme en Europe et en Chine. Les Japonais font sécher la feuille, l'écrasent et la pulvérisent en une poudre remarquablement fine; à l'aide d'une petite cuiller, on en prend une petite quantité que l'on met dans la tasse; l'on verse dessus l'eau chaude, et l'on provoque une certaine émulsion en frottant avec un petit pinceau, une petite branche de bambou découpée en filets minces qui serait vaguement analogue à nos pinceaux à barbe ou à des vergettes à chocolat.

La vitrine que j'ai prêtée et à laquelle je vous renvoie se compose presque uniquement de grès de Bizen. La province de Bizen est d'une très petite importance comme étendue, sur le bord de la mer Intérieure. Elle paraît avoir été peuplée par une famille singulièrement héroïque, très guerrière. Tous les spécimens de sa poterie sont d'un grès rude, ferme, très bien manipulé, montrant un haut degré d'intelligence technique et d'art dans la composition. Ce ne sont pas simplement les conditions extérieures du décor qui apparaissent et surprennent ; le dessous est très robuste, très épuré. J'ajouterai, comme caractère spécial à cette principauté, qu'on y a particulièrement fabriqué des sabres renommés, et le sabre joue un rôle notable, comme je le disais tout à l'heure, dans l'idéal et dans les mœurs du Japon.

Ici, voici un pot sur lequel nous retrouvons un émail très beau et des marques certaines de cette poterie coréenne dont nous ne savons que si peu l'histoire. Je puis constater, sur quelques rares monuments en fer ou en bronze que j'ai recueillis, que les Coréens ont employé beaucoup la raie ou le zigzag, comme l'ont fait, du reste, à peu près tous

les peuples, et comme le font aujourd'hui les Africains. Le zigzag et la raie paraissent être un des premiers modes de décor qui frappent l'homme lorsqu'il sort du premier état de vagissement, mais les Coréens en ont usé avec une régularité particulière, fort agréable et fort ingénieuse.

Voici une autre qualité de grès, d'un ton exquis, inventé également dans la province de Bizen, un ton d'ardoise, et la matière est d'une compacité singulière, sonore et résistante comme un métal.

Le gros coquillage que voici figuré se recueille à la pêche sur les côtes. Les anciens Japonais, l'usant à son extrémité, en faisaient une trompette de combat, la conque de guerre des Asiatiques. Avec la grâce qui caractérise les inventions des artistes japonais, cette trompette martiale a été transformée en un vase à contenir des fleurs. On l'accroche au mur, on l'emplit d'eau et on y plonge la tige des bouquets.

Je viens de me servir d'un terme banal, et j'en demande pardon au peuple raffiné qui fait usage de ce porte-bouquet. J'ai dit que cela était destiné à contenir des fleurs. L'indication est insuffisante. L'art des bouquets est, au Japon, poussé au dernier degré, et c'est une des grâces de cette société polie. Non seulement les Japonais ont des jardins dans lesquels ils cultivent les admirables plantes qu'ils nous ont envoyées, entre autres le chrysanthème et la pivoine, mais encore les jeunes filles apprennent à composer des vases selon des règles, à les assortir suivant la saison, à les grouper selon les sentiments des hôtes. On envoie, chez nous, les demoiselles suivre des cours de piano; là-bas, les demoiselles ont des professeurs de bouquets et de jardinage. *(Rires.)*

Quittons les grès, un peu austères; entrons dans une autre province, la province de Satzuma, tout à l'extrémité sud du Japon.

Elle a commencé, comme toutes les autres, par faire des poteries. Mais, à une époque relativement proche de nous, c'est-à-dire en 1598, un grand homme qui a eu sur les destinées de son pays une suprême influence, une influence tellement considérable qu'elle ne s'est éteinte qu'au contact des Européens, un prince qui s'appelait Idéyoshi, et que nous connaissons mieux sous le nom de Taïko-Sama, sous lequel il fut divinisé, ce prince fit une expédition en Corée. Il en ramena dix-sept familles de céramistes. Il les établit dans la province de Satzuma, en leur interdisant de s'allier autrement qu'entre eux et de communiquer leurs secrets. Ces Coréens ont fait des vases en poterie fine qui ont un caractère tout à fait isolé.

Les plus anciens sont décorés de flots pressés, comme le sont les flots grecs. Ce genre de poterie fine offre un détail technique singulier. Vous savez que nous avons un groupe restreint de pièces que l'on a qualifiées « faïences d'Oiron », après l'avoir appelé autrefois « service de Henri II ». Ce qui fait l'attrait de ces rares échantillons d'une production très soignée, c'est que, sur une terre blanche, les dessins sont en terre incrustée, en terre rapportée, brune. Le procédé, délicat, difficile à réussir, a de la grâce dans l'aspect. C'est le procédé même des Coréens établis dans Satzuma!... A peu d'années d'intervalle, aux deux extrémités du monde, on obtenait donc le même résultat céramique! Quand vous vous approcherez de cette table, vous verrez que, sur une terre blanchâtre et grisâtre, l'ouvrier potier a dessiné, avec un instrument pointu et tranchant, des petits traits, et qu'après, il y a introduit une autre terre blanche.

La poterie de la province de Satzuma nous offre donc des documents coréens d'un vif intérêt. Mais brusquement, à un moment, elle a eu des rapports probablement avec la capitale, Kyauto.

La cour des Mikados avait souvent varié de résidence. Elle finit par se fixer à Kyauto et devint le centre sacré, le centre politique, le centre des belles industries. Le nombre

des petits fours locaux qui s'allumèrent autour de Kyauto fut considérable. A la diversité des matières employées se joignit la diversité des décors. L'influence princière y est marquée par un goût sobre.

Cette fabrique de Satzuma eut donc des rapports suivis avec les fabricants de Kyauto, qui produisaient des choses extrêmement délicates, maniérées même, relativement à tout ce que nous avons vu tout à l'heure. Les spécimens les plus recherchés sont en une terre très claire, presque blanche, finement craquelée, et qui acceptait au moins trois ou quatre couleurs : un bleu, comme notre bleu de roi de Sèvres; un vert limpide, un rouge d'œillet et, par-dessus, on appliquait de l'or avec autant de soin que si on eût laqué.

Ces dix-sept familles, arrivées en 1598, sont demeurées intactes jusqu'à nos jours[1].

Ces princes de Satzuma ont fait exécuter, pendant le XVIIIe siècle, des objets d'une excessive délicatesse, d'un charme que rien ne surpasse, et qui n'est point sans rapports avec le Saxe et l'ancien Sèvres. Ils ont été toujours très recherchés des Japonais. Ils étaient donnés en cadeaux par les princes et ne circulaient point dans le commerce.

Des marchands, des amateurs peu instruits ou de mauvaise foi objectent, ignorant ces causes, qu'il ne nous en est parvenu des spécimens qu'en ces dernières années. Comment cela s'est-il révélé tout d'un coup? La raison en est la même pour toutes les poteries extra. La plupart des fabriques qui les produisaient étaient des fabriques princières, des fours installés dans les communs des châteaux des feudataires. On ne travailla avec le dernier soin que pour la cour, pour les besoins ou les caprices personnels du maître et pour ses cadeaux.

Vous savez que le Japon, à la suite de la mésaventure politique et religieuse des Jésuites, avait été rigoureusement fermé aux étrangers. Les Hollandais avaient éliminé très scrupuleusement la question de propagande religieuse et obtenu à ce prix la jouissance de l'îlot que l'on appelle Décima, grand peut-être comme la surface occupée par le palais de l'Industrie. Dans ce comptoir minuscule, une porte était ouverte moins pour communiquer avec la ville que pour vider les navires et emmagasiner la marchandise. Toutes leurs affaires se faisaient comme à huis clos. En réalité, les marchands hollandais n'étaient préoccupés que du pur commerce, commerce considérable de porcelaine courante dont je vous entretiendrai dans la prochaine conférence. Les choses de pure curiosité, les objets de goût, ce que nous appelons « le bibelot » leur restaient parfaitement étrangers. Il n'y a donc aucune raison pour que nous ayons connu, en Europe, cette poterie raffinée, créée en vue des Tchadjinns et des princes, analogue, par exemple, à ce que l'on produisait dans nos fabriques de porcelaine tendre, à Sèvres, à Sceaux, chez le comte d'Artois à Chantilly, etc.

Je ne peux pas vous conduire plus loin aujourd'hui. Ma causerie dégénérerait en un cours d'histoire céramique; je n'en ai pas le droit. Si un jour l'État consentait à créer, au Louvre ou au Collège de France, un enseignement des arts de l'Extrême-Orient, ce jour-là, on verrait des personnes ayant beaucoup plus d'autorité que moi professer une science que je regarde comme une science nouvelle, pleine de motifs divers et instructifs. Si vous avez des amis parmi les ministres, parmi les députés, parmi les conseillers municipaux, eh bien, sollicitez pour la création d'une chaire semblable. (*Rires.*) Je vous affirme que vous rendrez un vrai service à la France. Je ne plaisante pas : les nations étrangères nous laissent en arrière sur ce point. Nous n'avons pas ces cours qui seraient très suivis par les ouvriers, les critiques, les gens du monde, même les savants.

1. Ce fait a été raconté avec les détails les plus intéressants dans les *Transactions of the Asiatic society of Japan*, par M. Ernest Satow.

Nous n'avons pas formé les collections auxquelles on puiserait pour élucider ces cours. Cependant, il suffit de sortir de France par un côté que je ne vous dirai pas et d'aller dans un pays que je ne vous dirai pas non plus, pour acquérir la persuasion que nos voisins, nos ennemis, sont incomparablement mieux outillés que nous, et qu'ils ne dédaignent pas de recueillir les matériaux de cet enseignement nouveau.

Je ne veux pas prolonger cette séance. Je crois vous avoir marqué les traits généraux de la poterie japonaise. Si j'avais emprunté aux collections de M. Bing plus d'éléments d'information, je vous ferais saisir la variété que les artistes japonais ont su tirer d'une matière qui, chez nous, n'a pas été toujours grossière non plus. Il y a, par exemple, toute une série, toute une gamme de couleurs, d'émaux, extraordinairement variée, celle des rouges, celle des bleus, qui vont de la couleur du ciel jusqu'à ce ton pâle des œufs du sansonnet. Il y a la série des noirs, inventée par un artiste que l'on appelait Rakou, et à qui un prince, — toujours ce Taïko dont nous parlions tout à l'heure, — a donné un cachet qu'il imprimait dans la pâte. Ces noirs étaient d'une franchise, d'une profondeur, d'un éclat uniques.

Il me resterait à vous montrer aussi la fantaisie avec laquelle les Japonais ont usé de la palette céramique, non pas simplement dans l'application des tons, mais encore dans l'invention de ces décors colorés. Ainsi les uns ont exécuté des décors simples et d'une excessive richesse, comme vous le voyez. D'autres, au contraire, les ont traités avec une finesse extraordinaire. A la fin du XVIIe siècle et à la moitié du XVIIIe se place un artiste, Ken Zan, frère du grand laqueur Ko Ryn, qui a inventé des sujets d'une liberté stupéfiante et d'une volonté de dessin non moins remarquable. Le mot de laqueur vient de me revenir à l'esprit, et il me ramène sur un point qui vous éclaircira un peu cette question de la porcelaine et de la céramique, laquelle, grâce aux préjugés européens que nous avons à combattre chez les experts et les amateurs, ne laisse pas d'être toujours un peu troublante. Il faut faire en tout cela la part du dilettantisme, ces objets fragiles que l'on avait dans des boîtes, que l'on ne sortait que les jours où arrivaient des hôtes d'élite; leur beauté intrinsèque n'en faisait pas toute la valeur : il se mêlait à cette recherche, comme chez nous pour les pièces dites d'Oiron, la rareté. Il s'y mêlait aussi la question du cachet, des signatures. Pour élargir la question, le gros du public, — il est le même dans tous les pays, — ne donnait pas dans ces raffinements des Tchadjinns. De quoi se servait-il? Il se servait peu de la porcelaine qui, comme je vous le dirai, a été une importation essentiellement chinoise, et venue assez tard; il se servait du laque (on dit la laque quand la résine sort de l'arbre, et le laque lorsque l'objet a été recouvert de cette résine après qu'elle a été manipulée). La laque est une substance résistante à l'excès. Il faut en laisser tout l'honneur aux Japonais.

Vous savez que c'est du bois qu'on a revêtu d'une gomme ou résine, laquelle gomme, préparée préalablement de certaine façon, acquiert une dureté incroyable, telle qu'on la raye difficilement avec du fer et qu'elle résiste à l'eau froide ou bouillante, l'eau à 100 degrés. Les anciens Japonais se servirent surtout d'objets en bois laqué. Ils avaient de grandes terrines en laque, de petites tasses en laque. Ce fut longtemps la vaisselle populaire et la vaisselle des riches. Nous voyons encore, en Russie, le peuple n'user presque dans les besoins journaliers que de bouleau laqué plus ou moins grossièrement.

Mais je ne veux pas abuser de votre attention et je vous remercie beaucoup de votre bienveillance. (*Applaudissements.*)

DEUXIÈME CONFÉRENCE

(*Mardi, 21 octobre 1884.*)

Au moment de commencer cette seconde conférence, je dois faire un court résumé de la première, pour les personnes qui n'y assistaient pas, d'autant qu'ainsi que je l'avais dit en commençant, j'avais à parler de matières, en somme, nouvelles, fort mal connues du public, et que j'ai poussé des pointes dans des sens très divers. Même pour les personnes qui l'ont entendue, il n'y a donc pas d'inconvénient, je crois, à ce que je résume en peu de mots le tableau que j'ai exposé.

Cette fois encore, je vous répéterai, Messieurs et Mesdames, que je ne parle ni comme conférencier proprement dit, ni comme professeur d'un cours. La conférence est un art tout à fait spécial; les cours exigent un développement de faits tout à fait particulier, et je ne puis pas, en une heure d'assemblée, traiter tous les faits avec le détail qu'ils mériteraient, si des cours spéciaux étaient créés à cet effet.

Je vous ai signalé une distinction très nette à établir, au Japon, entre la poterie de terre, fait essentiellement national, et la porcelaine qui fut, si l'on peut dire, un fait d'importation. C'est-à-dire que la poterie, comme dans l'histoire de tous les peuples, s'est faite avec les éléments premiers que fournissait la terre, et sous l'influence d'un idéal reculé propre au peuple japonais.

La porcelaine, au contraire, a exigé l'usage d'un élément spécial et raffiné, qui s'appelle le kaolin ; et, en même temps, elle subissait une influence de décor et de forme très différente, l'influence des Chinois. J'aurais pu, et j'aurais dû peut-être (mais, je vous le répète, je ne pouvais qu'ébaucher) insister sur ces terres qui sont, en réalité, un des éléments les plus curieux de la poterie japonaise ; je vous en ai montré quelques exemples remarquables et intéressants que m'avait prêtés un amateur instruit et difficile, M. S. Bing. Ces exemples sont très caractéristiques en ce qu'ils montrent une certaine barbarie qui est plutôt artificielle que réelle, plus dans l'esprit que dans la réalité. Si les Japonais ont été fidèles à certaines formes un peu rudes, c'est qu'elles étaient, presque toujours, des formes antiques, des formes sacrées, des vases en usage dans les temples, au moins dans les temples de la religion Shinto, le culte national.

Parallèlement à ce culte, sur lequel un Anglais, M. Ernest Satow, a publié de savants travaux, il y a eu la grande invasion des idées bouddhistes, qui s'est produite au VIIe siècle et dont j'aurai à vous entretenir tout à l'heure : étant plus pompeux, celui-ci a plutôt usé de la porcelaine.

Enfin, comme il arrive aussi bien dans l'Orient que dans nos contrées occidentales, toute une partie de la société est indifférente : la classe des lettrés, qui ont reçu de la Chine la doctrine de Lao-Tseu, ou la doctrine de Confucius. Ceux-là, ne pratiquant pas, n'ont pas de préférences. (*Rires.*)

Ces objets en terres fines, dont j'aurais désiré vous entretenir d'une manière plus étendue, ont longtemps satisfait l'idéal des Japonais ; et, lors de l'arrivée perturbatrice des étrangers, c'était là ce qu'ils préféraient. Ils ont atteint une supériorité très marquée, au moins sur les terres similaires de tous les autres peuples.

Quelques-unes sont amenées à un tel degré de compacité, qu'elles sonnent autant qu'une porcelaine chinoise. On dirait, à propos de la tasse que je vous présente et que je n'ai qu'à frapper de l'ongle, une véritable cloche de cristal.

Sur cette tasse, les décorateurs ont tracé des séries d'ornements en forme d'hélice, d'un effet décoratif toujours aussi sobre qu'élégant.

M. Bouilhet avait eu l'heureuse idée de demander à M. Du Sartel une conférence sur la Porcelaine orientale. Malheureusement, M. Du Sartel, homme chercheur et de très bonne foi, qui a publié, il y a deux ans, un ouvrage remarquable sur l'histoire de la porcelaine en Chine, est affecté d'une indisposition de la gorge qui ne lui permettrait pas de parler longtemps en public. Il a donc renoncé à ce qui eût été une bonne fortune pour vous. La place restant libre, j'ai accepté de le remplacer. Puisque vous me témoignez tant d'attention bienveillante, dans une troisième et dernière séance je vous parlerai de l'ornementation appliquée à la porcelaine japonaise.

Je prends cette précaution oratoire pour que vous ne croyiez pas à une lacune, si je ne m'étends pas aujourd'hui sur l'ornementation, chose essentielle chez les peuples de l'ancien Orient.

Je vous ai montré, dans la précédente séance, le Japon comme une île volcanique, baignée sur toutes ses côtes par des mers violentes, mais propices à la vie. Le grand courant du Gulf-Stream y entretient une température douce ; conséquemment, les poissons y sont en très grande quantité et avec des variétés comestibles. D'autre part, les nombreux cours d'eau qui glissent du haut des montagnes pour se jeter à la mer, n'affectent pas la forme de larges rivières ou de longs fleuves, comme cela se présente, par les lois de la nature, lorsque l'eau a à traverser de vastes espaces plats, comme en Chine. Ces cours d'eau vigoureux et pittoresques sont peuplés également de variétés de poissons délicats. Le bouddhisme interdisant l'usage de la viande de boucherie et la chasse, la nourriture des Japonais se compose, en somme, de poissons, de riz, de légumes et de fruits.

Le riz paraît leur avoir été apporté, à une époque extrêmement éloignée, peut-être même par ce petit demi-dieu dont je vous racontais l'histoire romanesque l'autre fois, qui s'appelle Daïkokou. Il paraît au moins représenter une divinité indienne, et, dans l'état actuel de la science, la plus ancienne culture du riz est constatée dans l'Inde.

Si je vous signale ainsi le poisson et le riz, c'est que ces aliments, peu compliqués, n'ont exigé qu'une vaisselle très simple. Le poisson est mangé souvent cru, découpé par tranches qu'on arrose d'une sauce aigre. Pour le riz, cuit à l'eau, à l'étouffée, c'est, en général, dans ce modèle de coupe à bords évasés qu'il est servi.

Avec l'arrivée du bouddhisme, au VIIe siècle, nous allons assister à l'éclosion d'usages intimes dont j'ai parlé l'autre fois avec un peu d'insistance. On aurait pu trouver quelque peu ridicule que j'attribuasse une aussi grande importance au thé; cependant vous allez voir que je n'ai pas exagéré.

Dès ce moment, il faut vous signaler une distinction entre les ustensiles céramiques du Japon et de la Chine. Dans l'empire du Soleil levant, la céramique a eu pour but de pourvoir à un mobilier ecclésiastique relativement primitif et restreint, ou aux usages habituels de la vie. En Chine, le luxe des temples et des palais se développa bien plus tôt et avec une intensité plus marquée. L'organisation sociale et politique portait les délégués du pouvoir à imiter l'empereur sur l'immense surface du Céleste Empire.

Chez les Chinois, je crois que la porcelaine (j'apporte dans cette discussion des raisons de sentiment plutôt que des preuves écrites), je crois que la découverte de la porcelaine proprement dite, remonte beaucoup plus haut que ne l'a avancé M. Du Sartel, même en s'appuyant sur des témoignages d'historiens chinois. Je crois que, dans une nation telle que celle-là, ayant un grand sentiment des arts et de leur pratique, en travaillant à satisfaire la cour on chercha, on essaya des argiles de plus en plus parfaites, et qu'on a dû arriver plus tôt qu'on ne l'a écrit à la découverte du kaolin. Le céladon n'est-il point un

essai? Le vrai problème fut résolu quand on obtint le blanc pur. En réalité, la diffusion de la porcelaine luxueuse put tarder. Elle existait en principe.

Sous les monarchies qui précédèrent les Mings, nous la voyons ayant atteint déjà un degré remarquable de force, et sous cette dynastie qui date de la fin du XIVe siècle, nous la constatons dans un état de puissance absolue, d'apogée. Il y avait deux raisons pour cela. Les empereurs chinois considéraient la porcelaine comme une des productions les plus glorieuses de leur règne, et ils encourageaient par leurs achats et leurs visites les fours renommés.

Grâce à nos instruments d'examen, à la critique occidentale si pénétrante, nous nous trouvons donc en face de phénomènes dont les déductions n'ont pas beaucoup frappé les Orientaux, et nous en déduisons souvent la vérité, alors que les encyclopédies orientales ne sont pas à même de nous renseigner sûrement ou clairement.

Pourquoi consommait-on tant de porcelaine en Chine, surtout de porcelaine de luxe, en écartant les besoins habituels de la vie? C'est que, à l'exemple du souverain, les mandarins, d'abord, avaient choisi la porcelaine comme l'ornement par excellence de leurs demeures. La Chine étant une énorme agglomération de provinces, les vice-rois sont d'une indépendance et d'une richesse considérables. Les simples fonctionnaires ne possèdent guère moins; il y a également des négociants dont la fortune ne se calcule pas, puisqu'ils sont aujourd'hui maîtres de la transaction et du crédit de presque tout l'Extrême-Orient. Il y avait dans les intérieurs, particulièrement dans les jardins, qui jouent leur rôle dans l'histoire intime de ce pays, des vases de porcelaine en très grande quantité et très choisis, contenant des pivoines, des arbres nains. Nous en avons les preuves par les document figurés qui nous sont arrivés, par les peintures anciennes et les livres à gravures. Dans les intérieurs, toujours un brûle-parfums sur la table ou un pitong pour y déposer le pinceau quand on a fini d'écrire.

Une cause est plus précise que celle-là et d'un ordre particulièrement respectable. Vous savez que la Chine entière offre ce spectacle psychique bien étonnant d'un peuple dont la constitution familiale n'a absolument pas varié depuis les temps les plus antiques. Aujourd'hui encore, les cinq royaumes, — car la Chine est la réunion de cinq royaumes dont les familles remontent à des époques prodigieusement reculées, peut-être au plus haut de notre humanité, au point de vue de la civilisation, — ces cinq royaumes sont modelés sur un principe invariable : le père est le maître effectif de la famille, de même que le père suprême est l'empereur, en relations directes avec le ciel. Il est fils du ciel, dont les ordres, les inspirations, les conseils, lui sont transmis directement à l'aide du typhon que vous voyez représenté traversant les nuages d'orage.

Cette immense famille n'a en réalité qu'un culte : celui des ancêtres. C'est bien, dans nos idées, un culte.

Dans chaque famille chinoise, il y a un autel devant lequel on se réunit tous les mois, ou deux fois, je crois même, par mois, pour parler des vertus des aïeux, pour se transmettre leur histoire, pour noter tout ce qu'il y a eu de bien dans la vie des parents morts, et le donner en exemple aux vivants. Sur cet autel, on brûle de petits bâtonnets dans des vases qui sont en bronze ou en porcelaine. On se transmet pieusement les vases qui ont appartenu à quelque membre de la famille, lequel s'était illustré par quelque service rendu à l'Etat. Chez les pauvres comme chez les riches, à tous les étages de la société, on rencontre ce même usage se traduisant par les mêmes circonstances extérieures.

Il est entré dans les collections européennes un certain nombre de ces vases très parfaits, sur lesquels on lit des caractères qui signifient : « Don honorifique », c'est-à-dire

donné par l'empereur de la Chine à un général qui s'est distingué, à un gouverneur qui n'a pas trop molesté ses vassaux, à un lettré dont les œuvres sont demeurées des types. Vous connaissez cette condition de l'hérédité nobiliaire admirable, qui fait que la noblesse ne se transmet pas de père en fils, mais possède un effet rétroactif. Lorsqu'une personne est anoblie, elle ne transmet pas ses titres de noblesse à ses enfants qui pourraient en être indignes, mais à toute la série des ancêtres, qui sont supposés avoir coopéré, dans une proportion obscure, mais certaine (la loi de la science sur l'atavisme, sur la transmission des facultés le confirme), tous ont eu des mérites, tous ont concouru à former cet être remarquable et supérieur que l'État se croit en droit de décorer pour le moment. (*Mouvement sympathique dans l'auditoire.*)

Mais quittons la Chine. Abordons au Japon, en compagnie d'un personnage fort curieux. C'est un des apôtres de la loi bouddhique, un buddha aussi — car il y a eu beaucoup de buddhas et il peut en naître indéfiniment. Buddha est un substantif, cela veut dire « le Savant », celui qui sait par excellence, celui qui, ayant subi les longues épreuves des épurations successives de la macération et de la contemplation, est arrivé à savoir, dans le sens le plus profond du mot, tout ce que contient l'univers, au point de vue physique et au point de vue moral. — Le plus illustre de tous, celui qui prêcha la doctrine de la Bonne Loi et la fixa, fut Çakia-Muni. Il eut des disciples, des successeurs. Dharma fut un de ceux-ci, dans une sorte de forme qui se rapprocherait un peu de notre papauté. De la Cochinchine ou de l'Inde il arriva dans la Corée; de la Corée il s'embarqua pour le Japon, debout sur une branche de thé flottant sur les vagues, et il y répandit la Bonne Loi.

Vous le rencontrerez souvent, soit en bronze, soit en céramique, soit en bois sculpté, soit en peinture sur ce que l'on appelle les *kakémonos,* c'est-à-dire ces rouleaux peints à l'encre de Chine ou à l'aquarelle qui s'accrochent au mur, et qui sont, en somme, les confidents des peintres chinois ou japonais, comme chez nous la peinture murale. Dharma est représenté dans la force de l'âge, debout, ou vieillard et assis. M. Cernuschi en possède une statuette en terre du caractère le plus âpre, et que vous pouvez voir, gravée à l'eau-forte par H. Guérard, dans le beau livre de M. Gonse, *l'Art Japonais.* C'est un vieillard austère, enveloppé dans les plis d'une tunique qui s'entr'ouvre et laisse voir un corps desséché par les macérations. Dans ses yeux saillants, sans paupières, le regard dur des mystiques. Il tient dans sa main l'émouchoir en queue de yack, qui est le signe de sa dignité spirituelle.

Dharma veut dire, en sanscrit, « la Loi par excellence ». Dharma fit, comme ascète, une longue retraite avant d'arriver à la science parfaite de tout ce qui constitue les éléments de la philosophie supérieure. Il s'établit dans le désert, dans une hutte, et là il resta jour et nuit à méditer pendant quatorze ans. Un soir de la quatorzième année, il s'endormit... Nous considérerions cela comme un péché véniel. Dharma se sentit indigné contre la chair périssable.

Il prit des ciseaux, se coupa les paupières et les jeta dédaigneusement à côté de son hermitage. Quand ses disciples arrivèrent, ils le virent avec ces yeux effrayants qui devaient ressembler à ceux des vierges byzantines. Ils lui demandèrent : « Qu'est-il arrivé ? » Il ne leur répondit pas. Tandis qu'ils cherchaient, un miracle s'était produit, et, là où Dharma avait jeté ses viles paupières, avait poussé la plante du thé.

L'anecdote cache-t-elle une observation physiologique ? Ce thé, en effet, est un breuvage qui excite le cerveau, soutient le lettré pendant les heures d'étude, sans avoir les effets violents de l'alcool, et qui, dans les heures d'insomnie, fait naître des fantômes récréants. Ce que je vous dis là est peut-être un peu subtil, mais il est certain que nous

devons ce breuvage innocent à des nations bonnes observatrices des lois de la nature[1].

Quand vous rencontrerez les yeux saillants et durs de Dharma, vous n'aurez plus à croire que ces barbares, comme nous disons, ont commis une faute de dessin. Ils n'ont fait que relater un incident dont le pittoresque héroïsme a frappé leur imagination.

Dharma, quand il est représenté assis, est comme sans jambes.

Après être resté pendant quatorze ans assis, pour une raison qui ne nous est pas connue, il éprouva le besoin de se lever. Il lui arriva ceci, qu'il n'avait plus de jambes ! La tradition assure qu'elles s'étaient pourries sans qu'il s'en aperçût. Dans les statuettes, il paraît donc reposer sur son tronc.

Le bouddhisme, avec le concours de la grande littérature chinoise, opéra une révolution profonde au Japon. Jusque-là, avait régné cette société féodale dont je vous ai entretenus hier, descendance directe de ces conquérants dont l'origine première nous est historiquement inconnue. Très originale, très voluptueuse, artiste, en somme, elle n'avait pas participé au grand courant de civilisation qui s'était formé sur le continent asiatique, et était arrivée sur place à un sentiment du luxe (pour ne pas nous occuper d'autre question) très développé et très noble. Nous en puisons la preuve dans un roman très célèbre au Japon, une œuvre mêlée de prose et de poésie, qui s'appelle le « Genzi Monogatari », écrit au IXe siècle par une femme, la poétessee Mura saki Sikibou. C'était une dame de la cour.

Son héros traverse la vie, impassible comme notre Don Juan, en semant autour de lui l'amour, les pleurs, la volupté, la mort. Les détails sont fort curieux, en ce qu'ils nous ont transmis le tableau de la civilisation japonaise de ce moment-là, non plus purement nationale, déjà un peu adultérée dans les hautes classes par le contact avec la civilisation chinoise. On n'y parle pas de céramique, mais les laques qui sont certainement une conception artistique industrielle (comme on dit en patois actuel) des plus raffinées, des plus aristocratiques, les laques étaient déjà en très grand honneur, ainsi que les étoffes.

Peu de temps après l'introduction du bouddhisme, on reconnut rapidement — comme une paysanne se trouve mal habillée quand une personne de la ville vient au pays — on reconnut que l'on était en arrière et l'on envoya des ambassadeurs en Chine pour prendre le ton. Ils en rapportèrent, entre autres, le thé, que l'on cultiva d'abord avec peine et dont les produits, nécessairement, furent réservés à la cour, aux feudataires. Bientôt se forma la vaste association que je vous ai signalée, les *Tchadjinns*, les « compagnons du thé. » Ils rédigèrent un code, se donnèrent un outillage spécial. La céramique d'élite prit naissance, J'ai dans ma bibliothèque une quinzaine de volumes à gravures, des dates les plus différentes, qui représentent les objets avec lesquels s'opèrent tous les détails de la cérémonie.

Une encyclopédie très ample, illustrée de bois très expressifs, le *Damas d'or des*

1. Dans ce petit volume publié à Paris en 1703, *les Curiositez de la nature et de l'art, aportées dans deux voyages des Indes; l'un des Indes d'Occident en 1698 et 1699, et l'autre aux Indes d'Orient en 1701 et 1702**, C. Biron, chirurgien-major, s'adressant à M. l'abbé de Vallemont dit : « ... Vantons tant qu'il nous plaira la Sauge de nos jardins, étonnons-nous avec toute l'Ecole de Salerne qu'on ne laisse pas de mourir avec un secours si puissant pour défendre la vie,

Cur moriatur homo cui Salvia crescit in horto?
Salvia salvatrix, natura conciliatrix.

« Publions que les Chinois, qui n'en ont point, donnent pour une livre de Sauge trois livres de leur Thé. Il faut pourtant reconnaître de bonne foi que le Thé l'emporte infiniment au-dessus de la Sauge. Ce n'est point un préjugé en faveur des choses étrangères. C'est une vérité aussi lumineuse que les rayons du Soleil que le Thé est une excélence qui ne se laissera jamais avilir. Outre qu'il est d'une odeur infiniment plus agréable que notre Sauge, c'est qu'il est encore un merveilleux spécifique pour réjouir et récréer les esprits; il abat les vapeurs; il empêche l'assoupissement; il fortifie le cœur et le cerveau; il répare l'épuisement des forces après une longue et pénible étude; il aide à la digestion; il excite l'urine; il purifie le sang, et est un excellent remède contre le scorbut... »

*. Cette curieuse relation est dédiée « à Madame la marquise de la Vallière ». Elle est ornée de gravures.

jeunes filles, est consacrée à tout ce qui constitue les habitudes de la vie intime, l'éducation dans la vie de famille. Le thé y joue son rôle.

On trouve là, réglée avec des minuties un peu enfantines mais touchantes, la grâce dans tous les mouvements. On voit comment une jeune fille doit verser l'eau bouillante dans les tasses, doit la tendre sur la paume de la main droite renversée, doit attendre agenouillée sur la natte que les parents ou les hôtes aient vidé les tasses, et jusqu'au pli modeste que doit dessiner sa robe quand elle s'éloigne.

La cérémonie du thé est réglée dans l'intérieur d'une façon très stricte. Dans chaque habitation, une salle est réservée uniquement à cette réunion. Cette salle est décorée suivant la saison. Lorsque l'on doit recevoir ses amis, on envoie les domestiques chercher au magasin, dans la cour, ces rouleaux que vous voyez maintenant en grande abondance, des *kakémonos* et on les accroche au mur suivant leur rapport poétique avec la saison : pour l'hiver, on choisira plutôt des sujets du printemps, et, pour le printemps, on adoptera, au contraire, des scènes de l'automne, de façon à ce que, par ces oppositions, l'imagination se trouve éveillée d'une façon plus active.

L'eau que les serviteurs sont allés quérir dans des vases fermés en porcelaine, est quelque eau célèbre par son action sur le thé, eau de rivière plutôt que de source, et le plus qu'on peut de cascades. Vigoureusement oxygénée dans sa chute, elle exalte l'arome.

Ces réunions se passent plus souvent à la campagne qu'en ville, dans des kiosques situés dans des endroits d'où la vue embrasse mille accidents de nature, et pendant les saisons qui donnent aux fleurs ou aux verdures toute leur intensité décorative.

A l'Exposition universelle de 1878, les Japonais nous avaient initiés à cette coutume en édifiant dans leur petit enclos en face du Trocadéro, une construction qui, au moins dans ses compartiments généraux, représentait le type des petits vide-tasses des tchadjinns.

Le thé ne s'apprête pas comme chez nous. On le puise en poudre dans une de ces petites bouteilles dont la terre passe pour avoir la propriété de lui conserver son arome et même de le revivifier.

On est vêtu, ces jours-là, d'étoffes de choix, anciennes autant que possible. On s'aborde avec de certaines salutations; la conversation ne doit pas rouler sur des banalités : elle traite généralement de points historiques, c'est-à-dire d'abord de discussions sur l'histoire du pays, puis sur la connaissance des objets d'art que l'hôte envoie chercher. On s'interroge avec modestie : « Votre haute compétence est-elle certaine que ce plateau du bonze Oribé est unique? — Cette tasse avec le cachet de Yeraku vous semble-t-elle de sa meilleure période? — Le craquelé de cette bouteille à saké, en vieux kyauto, est régulier comme les écailles d'une truite... » Et tout ce que des gens curieux peuvent échanger d'idées et de jolis mots sur le style, sur la fabrication, sur la réussite, sur les aventures d'objets, qui laissent indifférents les cuistres et donnent aux amateurs des jouissances sans cesse renouvelées. (*Mouvement.*)

On compose aussi beaucoup de vers, et souvent on dispute sur le sens de pièces de vers inscrites dans la pâte même des céramiques. La poésie japonaise ou chinoise est très compliquée, très allusive. Si l'on célèbre une pivoine, cette pivoine, on la célébrera non pas simplement pour sa coloration vive, sa forme opulente : en même temps, les expressions devront rappeler une poésie d'un poète chinois, d'il y a deux ou trois mille ans qui, par exemple, aura dit : « La pivoine inclinée sous ses feuilles a la grâce de la jeune femme qui traverse l'allée, un peu penchée sous son ombrelle pour éviter l'ardeur du soleil. » Je vous cite une poésie chinoise... barbare. Je l'improvise... dans le ton. (*Rires.*)

La céramique d'art doit tout à ces réunions artistes. Les plus grands potiers ont travaillé en vue de les satisfaire, d'être célébrés dans ces centres de haut goût.

La poterie dont nous avons parlé jusqu'ici n'avait cependant pas les mêmes attraits que la porcelaine chinoise.

Vous savez tous que la porcelaine est véritablement un des produits humains les plus accomplis. Elle donne l'image des grandes opérations géologiques. Vous prenez une argile dure, le kaolin : vous le broyez, vous le malaxez à un tel point qu'en jetant de l'eau dessus il devienne une bouillie pâteuse ou une bouillie claire. Vous poussez cette pâte dans des moules où vous la modelez à la main sur le tour; vous la déposez dans un four que vous faites passer par une température première, que vous élevez ensuite quand vous l'avez plongée dans l'émail liquide, le feldspath.

Vous avez réalisé des conditions de cuisson qui ont été presque celles de la nature dans ses convulsions.

Lorsqu'on applique un instant son attention à une belle pièce de porcelaine de Sèvres ou de Limoges, de la Chine ou de la Perse, on se rend compte que l'on est en face d'un véritable diamant : cette surface émaillée est tellement compacte, tellement dure, qu'elle n'est pas rayable à l'acier, ce qui est une des conditions spéciales des diamants.

Ces tchadjinns n'occupant, en réalité, qu'une portion restreinte dans la nation japonaise, leur consommation ne pouvait pas provoquer des révolutions économiques marquantes. Il se produisit au XVIIe siècle un fait industriel des plus importants : ce fut après l'arrivée des Portugais qui découvrirent l'île, après l'arrivée des missionnaires jésuites, celle des Hollandais. Ceux-ci, alors que les jésuites et que tous les autres peuples furent expulsés de la façon la plus absolue du Japon, ceux-ci avaient obtenu, en promettant de ne s'occuper exclusivement que de commerce, de conserver des relations avec le pays. Les Japonais avaient découvert dans la province de Fizen de riches gisements de kaolin. La Hollande fit un traité au commencement du XVIIe siècle avec Taïko-Sama. Ce traité autorisait l'entrée d'un petit nombre de produits européens et autorisait surtout l'exportation en grand de la porcelaine commerciale.

Immédiatement la Compagnie néerlandaise, la Compagnie des Provinces-unies fit des commandes considérables et devint maîtresse du marché en Europe, laquelle ne produisait encore que la faïence. Batavia était l'intermédiaire. On y fit venir des porcelaines blanches que l'on décorait; c'est ce qu'on appelle aujourd'hui, dans la Curiosité, la porcelaine des Indes.

A ce propos, voici une note confirmant ce que je vous disais tout à l'heure sur les *tchadjinns*.

Engelbert Kaempfer est un médecin hollandais qui a vécu pendant de longues années au Japon, à Décima. Il a publié des souvenirs et des notes en un volume des plus intéressants à consulter aujourd'hui, intitulé : *Histoire naturelle, civile et ecclésiastique du Japon*. Ce volume a été traduit en français en 1729. Il nous fournit ces renseignements qui corroborent ceux de Gualteri, que je vous ai lus, sur la valeur que l'on attribuait au Japon, dans les classes élevées, à de petits pots qui, pour nous, n'ont qu'un intérêt secondaire. « Les Japonois, écrit-il, conservent la récolte du thé commun dans de grands vases de terre à orifice étroit. Quant à la qualité supérieure destinée à l'Empereur et aux Princes, ils la renferment dans des vases murrhins ou de porcelaine, et surtout, s'ils peuvent s'en procurer, dans ces petits vases précieux et renommés pour leur antiquité, qu'ils appellent *maate-tsbo*. Ils supposent que non seulement ces vaisseaux conservent, mais qu'ils améliorent la qualité du thé, lequel augmente de valeur en raison du temps qu'il y est demeuré enfermé. Le *ficki tchia* (c'était la façon de désigner le thé en hollandais), même réduit en poussière, y garde son arome pendant quelques mois, et, éventé, il y reprend toute sa saveur. Aussi, les grands personnages recherchent à tout prix cette sorte

de vases qui tiennent le premier rang parmi les ustensiles coûteux que le luxe a imaginés pour l'usage du thé. »

La fabrication courante de la porcelaine, sous l'influence de la commande hollandaise, prit un essor rapide.

Dans un volume intitulé : *les Ambassades mémorables de la Compagnie des Indes-orientales et des Provinces-unies*, publié en français, à Amsterdam, en 1680, nous lisons que Wegenaer, un des chefs de la factorerie de Batavia, « reçut une année 21,567 caisses de porcelaine blanche venant de Décima, mais dont le débit ne fut pas grand, n'ayant pas assez de fleurs. »

Cette quantité de 21,567 caisses est caractéristique.

D'autres documents nombreux nous indiquent que l'importation fut énorme. L'Europe consomma autant et peut-être plus de porcelaine du Japon que de porcelaine de la Chine.

Mais continuons la lecture de notre extrait des *Ambassades mémorables*.

Après avoir dit ce que les résidents de Batavia ont reçu de caisses de porcelaine blanche arrivant de Décima, le rédacteur fait remarquer que le débit n'en fut pas grand, n'ayant pas assez de fleurs, n'étant pas suffisamment décorée.

« Depuis quelques années, ajoute-t-il, les Japonais se sont appliqués à ces sortes d'ouvrages avec beaucoup d'assiduité ; ils y deviennent si habiles que non-seulement les Hollandais, mais les Chinois eux-mêmes en achètent.

« Le sieur Wagenaer, grand connaisseur et habile en ces sortes d'ouvrages, inventa une fleur sur un fond bleu, qui fut trouvée si belle que, de deux cents pièces où il la fit peindre, il n'en resta pas une qui ne fût aussitôt vendue, de sorte qu'il n'y avait de boutique qui n'en fût garnie. »

Nous entrerions, si je ne passais outre, dans la question d'ornementation dont je désire vous entretenir spécialement samedi prochain. Mais le moment est arrivé de vous montrer que l'influence décorative de la Chine fut surtout industrielle, technique.

En réalité, nous autres Européens, aujourd'hui, nous en sommes arrivés à distinguer assez sûrement la vieille porcelaine de Chine de la vieille porcelaine du Japon. Celle-ci, le plus ordinairement (il serait toujours chanceux de vouloir être absolument précis), celle-ci est, à l'inverse de ce que disait Jacquemart, un produit tout à fait d'exportation et ne visant pas les indigènes. La matière en est compacte, l'émail y est abondant, le ton en est un peu bleuté. Les couleurs qui le revêtent, le rouge corail, le bleu foncé, le noir, ont une très belle intensité. C'est dans l'harmonie vigoureuse de ce décor bien combiné — généralement sur un type chinois — que s'accuse le goût naturel des Japonais. Mais l'on sent que tous ces dessins-là sont faits avec ce qu'on appelle des poncifs, c'est-à-dire que le caprice de l'artiste n'y est pas intervenu. Cela sent la fabrique. Les types de décor adoptés peut-être sur la commande des Hollandais, avaient engagé A. Jacquemart dans des distinctions purement empiriques ; il a appelé, par exemple, ce genre de décor qui domine sur ce cornet : chrysanthémo-pœonien, c'est-à-dire de chrysanthèmes et de pivoines. En effet, le chrysanthème et la pivoine traités décorativement s'y rencontrent presque toujours. Mais là, il n'y a qu'un caractère pour ainsi dire d'épiderme ; c'est à peu près comme si l'on disait : « Les soldats français se reconnaissent à ce qu'ils ont des pantalons rouges ». Mais l'artillerie qui porte des pantalons noirs n'appartiendrait donc plus, aux yeux d'un étranger, à l'armée française ? Il y a eu chez A. Jacquemart un essai, un effort de classification respectable pour l'époque, mais qui, aujourd'hui, ne peut plus être admis, ou du moins sous des réserves formelles.

La fabrication de la porcelaine d'Imari fut le fait commercial par excellence. Il

s'est manifesté, jusqu'à nos jours, et les fours d'Imari nous envoient encore des produits intéressants, solides, d'un bon marché excessif, mais qui, en réalité, ne peuvent plus être rangés dans la série des céramiques d'art, et l'art est le mobile exprès de ces conférences ouvertes par l'Union centrale des arts décoratifs.

Il y eut plusieurs autres centres de fabrication de porcelaine. Je ne puis que les indiquer en gros, et seulement les plus originaux. Le Koutani est du nombre. Voici une pièce rare, belle, intéressante : elle montre les origines de la porcelaine essayée, travaillée par les Japonais, qui ne firent venir qu'assez longtemps après des ouvriers chinois, pour répondre à la grande consommation, à la grande demande que je viens de vous signaler.

Là encore nous rencontrons un fait assez obscur. Nous avons vu que les Coréens avaient introduit au Japon, sinon la poterie primitive, au moins, très vraisemblablement, l'émail sur la poterie. Mais les Japonais les plus érudits prétendent, aujourd'hui encore, que l'art de la porcelaine leur fut enseigné par les Coréens. Il n'y a rien, au fond, de très invraisemblable dans cette allégation. Elle confirmerait d'abord ce que l'on peut supposer : les Coréens auraient eux-mêmes appris la porcelaine des Chinois. Mais il ne faut jamais être très affirmatif dans ces questions. Les documents nous apportent sans cesse des surprises. La Corée, je vous l'ai dit, est un peuple dont l'histoire nous est absolument inconnue, et que nous aurons beaucoup de peine à reconstituer. La Corée a paru jouer un rôle considérable dans les arts unis à l'industrie, à une époque reculée. D'où tenait-elle ce sentiment? Comment l'avait-elle développé? A-t-elle fourni à la Chine ou a-t-elle reçu d'elle des inventions? Nous ne pouvons rien affirmer. Tout s'y est éteint. Aujourd'hui on n'y rencontre que les débris qui survivent à un immense incendie. (*Mouvement.*)

Il est possible que ce soient les Coréens qui aient introduit des procédés chinois dans le Japon; il est certain (puisque nous le lisons dans les *Annales des Daïris*), que les souverains japonais ont envoyé des céramistes japonais pour se perfectionner dans la Chine. Le malentendu peut provenir de là. M. Siegfried Bing qui est allé au Japon, qui a étudié de très près ces questions, a interrogé les Japonais. Ils lui ont dit ce que je vous rapporte : c'est que les Coréens leur avaient enseigné la porcelaine. M. Bing a envoyé des émissaires en Corée même. Ils en sont revenus avec des notes qui paraîtraient infirmer cette supposition. Cependant voici un vase blanc, ancien, qui m'est parvenu directement d'un connaisseur japonais avec cette mention précise : « Vieux blanc de Corée ». Nous savons, par les extraits des livres hollandais que je vous lisais tout à l'heure, que les fabriques d'Imari ont dû commencer par faire du blanc pur. Il est vrai que c'était probablement un produit plus dur que celui-ci, qui est une pâte tendre. Nous appelons pâte tendre, toute pâte qui ne subit pas une cuisson aussi considérable que notre porcelaine dure européenne, parce que les éléments en sont différents. Pâte dure, pâte tendre, pâte attendrie, ce sont des distinctions techniques, très capitales dans le fond, mais sur lesquelles je ne veux pas insister. M. Lauth qui vient d'obtenir, à Sèvres, des porcelaines de demi-grand feu, des flambés si profonds et si homogènes, vous exposera la question tout au long avec une compétence qu'un simple critique d'art ne possède pas [1].

En dehors des œuvres céramiques, il y eut des fabriques princières : telle fut la porcelaine de Firato. Le prince de Firato, le Firando des anciens missionnaires (qui fit également la grande production, lorsqu'on la lui demandait), eut surtout des fours particuliers dans lesquels on s'astreignit à des copies excessivement littérales et aimables de la porcelaine de Chine. Ce sont de petites merveilles, généralement décorées en bleu.

Voici un des premiers essais. Il est polychrome. A moins d'y apporter des connaissances

1. Depuis que je prononçais ces paroles, M. Ch. Lauth a publié sa conférence du 28 octobre en une plaquette, chez A. Quantin.

très spéciales, on serait tenté, au premier aspect, de prendre ce délicieux petit brûle-parfums pour une porcelaine de la Chine. Lorsqu'on regarde avec plus d'attention, on constate que la pâte est un peu moins fine, un peu moins blanche que celle des porcelaines analogues de la Chine, que les ors ne sont pas posés avec autant d'autorité, que les rouges sont un peu plus vifs, mais ce sont là des questions d'expertise, et je n'insiste pas.

En réalité, ces autres porcelaines bleues de Firato ressemblent beaucoup à la porcelaine chinoise : aussi faut-il avoir beaucoup d'habitude pour les en distinguer.

Parmi les autres familles des porcelaines, nous rencontrons également le céladon, poussé à la perfection par les Chinois, sous le règne de Kien-Long, après avoir été peut-être une des représentations primitives de leur porcelaine : peut-être ont-ils passé de la poterie proprement dite au céladon, et de ce céladon au blanc pur.

Le céladon a été également cherché au Japon. Mais il n'y a pas revêtu de caractères tranchés. Il est bon d'en recueillir des échantillons dans une collection telle que doit être celle de la manufacture de Sèvres, par exemple. Il faut recueillir, grouper là tous les éléments de distinctions techniques et artistes.

Lorsque, au contraire, nous nous trouvons en face de pièces comme cette bouteille et ce plat en kutani, nos sens sont facilement éveillés, et nous nous sentons en face de traditions tout à fait différentes, de points de départ plus nationaux.

Les Japonais, à Kutani, ont produit cette porcelaine qui peut-être encore n'est pas sans une influence indienne. Cette influence est un point obscur en ce moment. Nous y reviendrons à propos de l'influence persane, laquelle s'appuie sur des documents dont je vous entretiendrai dans une prochaine et dernière séance.

Il y a eu de tout temps des infusions d'art, d'industrie, de littérature réciproques et constantes de peuples à peuples; alors que nous croyons que c'est un peuple qui est allé porter uniquement tel type dans un endroit, il est possible et toujours vraisemblable, et presque toujours établi que, de cet endroit, sont revenus, en échange, des produits également personnels, et qui ont modifié l'idéal du point de départ dans une proportion plus ou moins forte, plus ou moins passagère.

Quelle est l'origine essentielle de ce genre de porcelaine? C'est ce que je ne saurais établir, mais vous voyez que le caractère en est parfaitement déterminé. Elle révèle l'emploi d'émaux qui sont presque à l'état d'émaux, dans le sens où nous l'entendons ordinairement. Cela n'est plus simplement le bleu, les oxydes métalliques qui se sont incrustés dans la pâte sous l'influence de la haute chaleur; c'est plus qu'un décor superficiel : à la surface... ici on a appliqué des émaux translucides, très vitreux, et, en même temps, d'une qualité très fine; on les a appliqués sur une pâte robuste et on a réservé leur transparence au vert, au bleu et au violet.

Nos collections nationales ont considéré, jusqu'à ce jour, avec une certaine indifférence les poteries et même les porcelaines du Japon. Les produits de la Chine l'ont emporté dans l'estime et la curiosité de nos pères et nos conservateurs les imitent. Des nations, nos rivales, n'ont pas les mêmes préjugés, et, là où nous acceptons dans les vitrines des poteries d'une provenance beaucoup plus courante, il n'y a aucune raison pour que nous éloignions celles de l'Extrême-Orient.

Des écrivains très compétents, en même temps très jaloux de l'honneur de notre pays, ont appliqué déjà leurs connaissances à ces matières. L'année dernière, M. Gonse, le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*, a publié un volume sur les arts du Japon, infiniment plus digne d'attention que l'on ne le suppose dans les centres administratifs. Nous signalons le fait pour prouver qu'en ce pays où le classique s'impose si tyranniquement, il ne faut cependant jamais trop désespérer.

Nous rattrapons, en somme, le plus souvent le long terrain que nous paraissions avoir perdu. Mais, en dehors des oppositions que rencontrent ces études, il y a cependant des raisons pour s'affliger de ce que nos collections de céramique ne soient pas plus riches. En ce moment-ci surtout, ces objets rares au Japon et que recueillent avidement les étrangers, sont ici, pour ainsi dire, à vil prix. En attendant que le Musée des Arts décoratifs soit formé, il est possible que ces séries aient à peu près totalement disparu.

Pour nous consoler, il existe une précieuse collection céramique dont la ville de Paris jouira un jour. Elle lui a été léguée par M. Henri Cernuschi. A sa collection de bronzes chinois et japonais, sans rivale dans le monde, ce généreux Français a ajouté une collection céramique des plus nombreuses, qu'avait réunie, pendant un long séjour au Japon, M. Meazza, et qui n'a cessé depuis de s'enrichir de pièces superbes. J'en parle dans ce moment-ci, seulement pour reporter vos souvenirs vers un acte de libéralité démocratique qui répond au mouvement d'instruction publique provoqué et conduit si grandement par nos hommes d'État actuels. Cette collection offre, entr'autres, des séries des plus riches de ces kutanis et de ces céladons.

Mais l'heure s'avance, l'heure est dépassée. Je n'irai pas plus loin aujourd'hui.

Je vous remercie infiniment de votre attention, en vous donnant encore rendez-vous pour samedi. (*Applaudissements.*)

TROISIÈME CONFÉRENCE

Samedi, 25 octobre 1884.

Mesdames et Messieurs,

Ainsi que je l'ai fait à la dernière conférence, je crois qu'il est utile que je donne un résumé au moins très succinct de ce que j'ai dit jusqu'à présent, pour les personnes qui n'auraient pas assisté aux deux précédentes causeries. Dans la seconde, j'ai eu soin de vous établir la distinction radicale qui existe auprès des amateurs japonais, entre la poterie historique et curieuse et la porcelaine. La poterie, ainsi que je l'ai établi par des documents certains, remonte loin ; lorsque, au contraire, la porcelaine y est d'une importation relativement récente.

Le prestige de la civilisation chinoise était considérable sur cette nation plus jeune qu'elle et moins avancée dans les arts, dans les industries. La porcelaine est venue y introduire un élément de curiosité raffinée, mais la fabrication n'y a pris une extension que lorsque s'établirent les rapports commerciaux avec les Hollandais, qui trouvaient avantageux un centre de production leur appartenant à eux seuls.

J'ai dit encore que, grâce à un groupe spécial dans la société japonaise, les *tchadjinns*, c'est-à-dire les « compagnons du thé », réunion de gens délicats et instruits, la poterie nationale avait continué à être particulièrement estimée, et que la porcelaine, essayée dans des fours princiers, avait été surtout un objet de haut luxe.

Longtemps, les petits fours furent absolument dans la même situation que ceux que patronnèrent chez nous, au XVIIIe siècle, la cour et quelques grands seigneurs. En outre, il faut s'arrêter à cette observation que la poterie vulgaire n'a pas été aussi absolument répandue qu'elle l'était dans tous les autres pays du globe, parce que les Japonais ont découvert une matière extrêmement résistante lorsqu'elle a été manipulée et appliquée sur le bois : c'est la laque, résine ou gomme qui résiste à la chaleur comme à l'humidité, moins fragile même que la poterie et que la porcelaine, qui sont cassantes sous le moindre choc brusque et sous une brusque variation de température.

Je vous ai dit, en même temps, pour terminer, qu'il n'y avait, en réalité, qu'un assez petit nombre de porcelaines japonaises qui soient d'essence purement décorative tout à fait japonaise; que les autres avaient subi l'influence chinoise, l'influence du décor chinois, et que les procédés de fabrication avaient été imités à ce point qu'il est assez difficile de distinguer les produits de la Chine d'avec ceux du Japon. Nous savons aujourd'hui quels furent les principaux centres de fabrication, l'Imari, le Fizen, etc., et nous savons quels sont les caractères auxquels on peut reconnaître les objets.

J'ai sollicité l'ouverture de cours spéciaux sur l'archéologie de l'Extrême-Orient, tout aussi respectable, tout aussi digne d'intéresser les esprits sérieux que toutes les autres archéologies, plus féconde en résultats intéressant nos artistes et nos hautes industries. J'ai demandé que nos collections nationales fassent dans ce sens des acquisitions que ne se refusent pas les collections étrangères. Un des esprits supérieurs et pénétrants entre tous, Adrien de Longpérier, publiait, en 1873, ces lignes, qui honorent son tact et sa bonne foi, à la fin d'une étude sur un vase persan conservé dans un des temples les plus anciens du Japon, le temple de Ho-rici-dji, en Yamato : « ... Les archéologues, quand nous aurons obtenu la traduction des principaux livres chinois et japonais relatifs aux antiquités de l'Extrême-Orient, auront la faculté d'établir des comparaisons nouvelles. Les rapports de formes peuvent être, jusqu'à un certain point, expliqués par un parallélisme inconscient entre l'Orient et l'Occident. Mais il est utile de se rendre compte de l'adaptation des ustensiles aux usages de la vie. Dans tous les cas, il paraîtra assez évident que l'introduction des documents chinois et japonais dans nos études n'aura pas uniquement pour effet la classification des monuments de l'Extrême-Orient, suivant la critique européenne, ce qui serait déjà fort désirable : elle nous fournira encore une nouvelle ressource pour l'intelligence plus complète des antiquités occidentales... »

Je me suis proposé de parler aujourd'hui devant vous des formes et des décors appliqués à ces formes. Il faut revenir un peu en arrière, car je vous ai dit combien était obscure cette question de la nationalité japonaise elle-même, qui vint, on ne sait absolument pas d'où, qui repoussa vers le nord une nation autochthone, les Aïnos, et qui diffère de ceux-ci par des caractères psychologiques et physiologiques très essentiels.

Cette race conquérante apportait avec elle son idéal. Ce n'est qu'après des études poussées loin qu'on pourra déterminer et grouper les caractères de cet idéal. Lorsque nous nous promenons dans nos provinces, même après cette fusion séculaire de la famille française, ne reconnaissons-nous pas encore distinctement à son extérieur autant qu'à ses mœurs, qu'à ses tendances, un Normand d'un Auvergnat, ou un Marseillais d'un Breton ? Ce ne sont pas seulement des enquêtes de sentiment qui nous instruisent.

Nous nous appesantirons peu sur des rapprochements de formes que nous fourniraient certaines découvertes archéologiques récentes, par exemple les fouilles de Mycènes. Si l'on feuillète avec attention le volume publié par M. Schliemann, chez les Hachette, on demeure bien étonné de certaines concordances. Mais ces généralisations n'auront quelque autorité que lorsque quelque grande intelligence nous aura préalablement fourni un tableau d'ensemble et comparatif de toutes les stations préhistoriques. Je ne puis cependant passer sous silence les monuments antiques du Mexique : on conserve, dans un des temples de Nara, ainsi que je vous l'ai dit déjà, des objets funéraires ayant occupé l'intérieur de la tombe d'un ancien empereur. Quelque poterie grossière, celle, par exemple, dont je transcris la forme au tableau noir, pourrait être prise pour une poterie mexicaine. Je fais cet emprunt à une *Notice* d'une très grande importance, qu'on ne peut se procurer dans le commerce, mais dont M. S. Bing a bien voulu me communiquer un exemplaire, avec les planches coloriées, au Japon même, d'après les originaux, lorsqu'ils furent

exhibés en dernier, par ordre du gouvernement japonais. Ce trésor funéraire est ouvert tous les quatre-vingts ans, contrôlé et soigneusement remis en place.

De même que Attila, par exemple, a été enterré avec son cheval, avec ses esclaves, avec ses femmes, avec ses armes, avec ses objets d'or et d'argent, de même les anciens Japonais, les princes, au moins, à une certaine époque, se faisaient enterrer avec leurs serviteurs. L'on prétend même (les fables ont des fondements plus ou moins plausibles), on prétend que l'origine de la poterie, autre que la vaisselle, serait due à ceci, que la sensibilité ayant peu à peu augmenté, on cessa d'enfouir dans la tombe, avec celui que l'on y mettait, les personnages qu'il avait aimés, et qui devaient lui faire escorte dans la nouvelle vie, et qu'on les remplaça par cette fiction des statuettes en terre cuite.

J'emprunte encore *Kwan-ko-dzu-setsu,* à cette *Notice historique et descriptive,* publiée par Ninagawa Noritané, à Tokio, de 1876 à 1878, ce vase, qui a pour nous une signification très intéressante. On croirait encore à un pot mexicain; le détail a persisté, car aujourd'hui on fait encore des pots analogues ayant des trous dans lesquels on entre la tige des fleurs; peut-être, à l'origine, y introduisait-on des bâtons de cire ou des bois odoriférants pendant les sacrifices.

Cette troisième coupe va nous permettre de préciser un autre point : le décor d'ornementation paraît imiter des flots; elle est formée de ces séries d'ondulations parallèles qui, chez tous les peuples, ont signifié les flots.

En voici d'autres enfin, que décorent des lignes transversales, des cordons et en même temps une série de petites lignes en zigzags. Ces zigzags ne sont pas un fait indifférent; nous les retrouvons partout, dans les temps tout à fait primitifs. Quand on étudie l'histoire de l'ornementation, on constate ce phénomène très curieux, que l'homme semble naître avec le don naturel de décrire des angles, de même que les abeilles, par un sens très obscur pour nous, très inconnu, mais enfin bien établi, sont douées de cette faculté extraordinairement remarquable de la conception de l'hexagone. L'hexagone est une combinaison géométrique excessivement subtile, puisqu'elle leur permet de disposer le plus grand nombre possible de cellules dans un espace déterminé. Cette faculté est inexplicable dans l'état actuel de nos observations sur les abeilles; mais l'homme paraît en posséder une strictement analogue, c'est l'instinct de décrire des séries d'angles qui se succèdent. (*Sensation.*)

Ce que j'avance n'est absolument pas un paradoxe. Les anciens monuments que l'on rencontre sont le plus souvent décorés avec des séries angles; le rond, qui est aussi facile à décrire à l'état sommaire, ne vient qu'après. Aujourd'hui encore l'angle est le principal motif d'ornementation sur la vannerie, sur la poterie cuite au soleil de certaines peuplades de l'intérieur de l'Afrique analogues en situation aux antéhistoriques.

Je vous ai dit, dans la dernière conférence, que les Japonais ont subi l'influence des Coréens. Il est certain que les rapports se sont noués à des époques reculées avec la Corée. *Les Annales des Daïris* mentionnent qu'à une date qui se rapporte aux années 29 et 70 de l'ère des chrétiens, des ambassadeurs du roi de Corée « Shinra » offrirent à Seï Nin Tenno, des miroirs, des sabres, du gingembre, etc. « Sous ce règne, on commença à modeler des statuettes en terre. »

Les décors, dits coréens, dont je vous ai présenté quelques exemples, sont généralement fondés sur l'arrangement des lignes, soit en angles, soit en tracés parallèles, soit en lignes brisées.

Mais faisons un grand pas, le temps qui m'est accordé étant court. Signalons à des époques plus rapprochées une autre influence, celle de la Perse. C'est une nation superlativement délicate, dont la civilisation, vous le savez, est des plus lointaines, et dont le goût fut toujours exquis.

Un livre japonais, *le Nihon o Daï Ichi Kan,* cité récemment par un auteur américain, M. W. Elliot Griffis, nous apprend qu'au mois de février de l'an 754 de l'ère, une question de préséance fut soulevée à la cour de Corée entre des ambassadeurs chinois, japonais et persans. Entre les représentants de races aussi bien douées, aussi bien faites pour se comprendre, ou au moins pour se mesurer, on n'échange pas que des saluts de diplomates. J'imagine, sans me laisser trop aller à la rêverie que les Japonais durent admirer, non seulement la beauté plastique des Persans, la force de leur prestance, la noblesse de leur geste, la grâce de leur sourire, mais aussi la richesse de leurs vêtements qui étaient des robes superposées comme les leurs ; la trempe de leurs sabres, leurs poignards au manche en jade incrusté de pierreries, le galbe de leurs aiguières en métal repoussé. Ils rapportèrent au pays peut-être plus que des récits de ces beautés nouvelles.

Les archives officielles japonaises n'ont pas été tenues avec le même scrupule que les archives chinoises. Elles ont été brûlées, puis reconstituées, dit-on, à l'aide de l'effort de mémoire d'une vieille femme. Nous ne pouvons donc espérer y puiser beaucoup, au moins en attendant que le nouveau Japon ait dépouillé et publié les archives de ses grandes familles princières. Déjà, celles de la puissante maison des Tokugawa, qui donna au pays la lignée des Shogouns sont à la disposition des érudits. D'importants catalogues des documents immenses qu'elles comprennent ont été dressés.

Voici un document déjà précis : l'aiguière persane en métal, décorée de trois griffons sur sa panse, qui a donné lieu à une ingénieuse dissertation d'Adrien de Longpérier [1], est figurée dans le catalogue des trésors du temple de Hô-riû-dji, rédigé en 1843. J'ai la chance de posséder un exemplaire de ce catalogue, que les bonzes ne vendent pas, mais offrent aux visiteurs de qualité. M. Hayashi m'apprend, en me traduisant le texte malheureusement très sommaire qui commente les dessins, que cette aiguière est un don fait à ce vénérable temple par l'impératrice Seiko. Or, cette impératrice, née en 593, étant morte en 628, voilà un type d'objet d'art persan admiré au Japon du VIe au VIIe siècle. Et je reconnais encore dans d'autres objets représentés au trait : un poinçon pour percer le papier et qui dut être un petit javelot persan en fer, incrusté d'or ou d'argent.

La Corée était connue des Arabes dès le IXe siècle. Leurs voyageurs en parlent dans le Xe siècle. Les Persans, nous allons en relever quelques preuves, ont apporté, sinon leurs industries et leurs ouvriers, au moins des produits de leurs hautes industries chez des peuples très voisins. Voici ce que nous lisons dans le « Voyage de Siam des Pères Jésuites envoyés par le roi aux Indes et à la Chine... », [un volume grand in-8° qui fut publié à Paris en 1681, et qui contient la relation du père Tachard. — Le père Tachard était un des jésuites qui remmenaient à Siam les deux ambassadeurs que le Roi de ce pays avait envoyés à Louis XIV en laissant exploiter l'hypothèse d'une conversion, ambassade qui fut une mystification des plus baroques. — Siam était en ce moment dans les mains d'une sorte d'aventurier bizarre, comme on en a compté au XVIe, au XVIIe et même au XVIIIe siècle, un Grec, M. Constans, qui, après je ne sais combien d'aventures de terre et de mer, était arrivé à capter la confiance du roi de Siam, à ce point qu'il en était comme le ministre des finances, à la grande jalousie des seigneurs du pays lesquels, le lendemain du départ des Français, l'égorgèrent.

Les ambassadeurs de France débarquent à Siam. « Pour recevoir M. l'ambassadeur, M. Constans alla lui-même marquer la maison la plus belle de toute la ville et la plus

1. Cet objet, éminemment curieux, est représenté, p. 305, dans le t. I de l'édition posthume des *Œuvres de A. de Longpérier,* qu'a entreprise et que poursuit M. G. Schlumberger avec des soins si attentifs. Le travail de Longpérier parut primitivement dans le compte rendu du Congrès international des orientalistes, en 1873. Il a pour titre : « Observations sur quelques objets antiques figurés dans les livres chinois et japonais ».

commode, appartenant à un grand mandarin persan de nation » et la fit meubler magnifiquement. Il y avait dès avant 1680 des Persans jouissant là de « positions considérables ».

« ... Dans la girole qui est une espèce de petit dôme placé au milieu du ballon (le ballon était une barque à beaucoup de paires de rames), les balustres étaient d'ivoire, et il y avait sous les pieds un tapis de Perse... Dans la salle que les Portugais appellent *sala de preseanza* en entrant, on voyait, à la droite, une estrade couverte d'un tapis de Perse... L'appartement de M. l'ambassadeur était couvert d'un grand tapis de Perse... »

Ces tapis de Perse étaient fort estimés. Dans une autre relation de ce même voyage publiée en 1687 par le spirituel abbé de Choisy, qui se connaissait en curiosités, je lis ceci : « ... 7 novembre. La liste des présents pour le Roy ne finit point : on en apporte toujours de nouveaux. On y vient d'ajouter un très petit tapis de Perse, qui coûte en Perse dix-huit cents écus... » « ... 22 octobre. Le roi de Siam vient d'envoyer à M. l'ambassadeur un fort beau présent. Ce sont des robes de chambre du Japon, cent boutons d'or de Manille et dix pièces d'étoffe d'or ou d'argent de la Chine ou de Perse... »

Siam était en relations si étroites avec le Japon que son roi lui empruntait sa garde d'honneur, comme nos rois à la Suisse.

Mais je reviens à des objets que je puis placer sous vos yeux.

Pour des personnes qui ont quelque habitude des monuments persans, lesquels sont maintenant nombreux et occupent une place d'élite dans les collections des gens très difficiles, il n'est pas douteux que nous sommes ici en présence d'une inspiration persane... Je ne dis pas d'une copie, attendu que, ainsi que je vous l'ai indiqué, les Orientaux ont le bon sens de ne jamais copier littéralement, mais bien de s'inspirer d'une chose pour en tirer des effets analogues... Vous constatez dans cet objet, qui nous est désigné comme coréen par les experts japonais et qui est visiblement fort ancien, vous constatez, dis-je, avec la recherche d'un type d'ornementation chère à la Perse, la coloration de la porcelaine de ce pays, laquelle porcelaine persane est d'une composition très vitreuse. Remarquez surtout ce gris, ce bleu qui est passé à un gris bleuté réchampi de manganèse.

Nous voilà en face d'un autre objet, qui rentre plus étroitement dans les indications générales de cette conférence : c'est une poterie japonaise, une terre; c'est une sorte de grès et, à l'intérieur comme à l'extérieur, vous pouvez distinguer également un dessin dont toutes les conditions sont celles du méandre persan, avec encore un bleu tendre sur une surface un peu grise. Cette pièce est antérieure au XVIIe siècle, cela n'est pas douteux, sans préciser exactement la date. Probablement, elle correspond aux porcelaines ou aux faïences persanes que nous connaissons bien, qui sont du XVe ou du XVIe siècle.

Ce troisième exemple, de beaucoup postérieur en date, ne doit pas aller au delà du XVIIIe siècle. Elle nous met en présence d'une imitation d'une troisième sorte de porcelaine persane dont les caractères sont également extrêmement tranchés. Ici les rouges sont posés isolés; pour prendre une comparaison violente, on pourrait comparer ces rouges à des pains à cacheter; ils ne se lient pas avec le reste des colorations, font peu corps avec la matière. Il y a aussi du vert, tel que vous le rencontrez dans ces fabrications asiatiques. C'est du vert couleur de laurier, dont l'épaisseur d'émail est très caractéristique.

Je termine ces rapprochements que je crois établis, au moins avec ces preuves, par ce gobelet, plus banal en apparence, mais également intéressant. Il me permettra d'attirer votre attention sur l'œuvre d'un maître céramiste très original, très puissant, dont je m'en vais vous entretenir un instant. C'est Ken-Zan. Il marque le passage de l'école japonaise du XVIIe au XVIIIe siècle? Il est né vers 1670 ou 1680, et il est mort en 1730 ou à peu près.

Ken-Zan s'est visiblement préoccupé du style indien, dont, antérieurement, les kughés s'étaient déjà inspirés pour l'enluminure des manuscrits.

Le style indien a pénétré dans le Japon avec le bouddhisme, par la statuaire, les livres liturgiques, les étoffes, etc. Si nous consultons des documents publiés sur les rapports entre les Hollandais et les Japonais, nous avons des traités. Ces traités spécifient la nature des objets qu'il était permis d'introduire au Japon, et celle des objets qu'il était permis d'exporter. Dans les importations, nous voyons souvent revenir les toiles indiennes. Les Hollandais de leurs comptoirs de Batavia, introduisaient là-bas les étoffes indiennes. Et, en effet, lorsque l'on cherche à isoler par le menu les éléments décoratifs de l'art japonais, on y rencontre très souvent, non seulement cette influence persane et indienne sur laquelle j'ai appuyé — sans méconnaître le rôle de la Chine qui est hors de doute et a été maintes fois signalé, — mais encore la copie atténuée, modifiée, des étoffes que nous avons appelées nous-mêmes en Europe « des indiennes ».

Ken-Zan s'est heureusement servi des vrilles de la vigne, que, sur des gardes de sabre en fer évidé, les Japonais appellent « l'herbe indienne ». Les Grecs en avaient usé abondamment, et avec le charme souverain qui s'exhale de tout ce qu'ils ont manié. Ces hautes questions s'élucideront quand Paris sera en possession de la magnifique bibliothèque d'informations que M. Guimet, de Lyon, est en pourparlers pour lui faire accepter. C'est tout un immense musée que cet homme réfléchi et désintéressé a composé dans le cours d'une mission qu'il a faite autour du monde, une mission qui avait surtout pour but l'histoire des religions. Naturellement le bouddhisme y est représenté par les monuments les plus variés.

L'ornementation dans l'Extrême-Orient a employé sous les formes les plus simples ou les plus décoratives le lotus. C'est que, vous le savez, même dans d'autres religions, le lotus est la plante dont la germination cachée au fond des eaux et l'épanouissement sont des représentations symboliques de la vie dans l'éternité. Le bouddha Sakya-Mouni est généralement représenté debout ou assis sur une fleur de lotus épanouie. La plante est en elle-même une des plus belles de l'Orient, elle y atteint des proportions beaucoup plus considérables que chez nous. Le nénuphar, dans nos rivières, quelque nacrés, quelque ivoirins que soient ses pétales, ne donne pas l'idée de l'éclat des autres variétés du lotus, bleu de ciel, rose, etc.

Ai-je besoin de dire ici, après que d'autres que moi l'ont si bien expliqué en ces dernières années, que là où nos dessinateurs s'occupent peu des choses de la nature et se contentent de reproduire des types qu'ils vont puiser dans les cartons de maîtres antérieurs, les Japonais, au contraire, n'ont pas de distraction plus agréable et en même temps plus utile que d'aller se promener dans la campagne et d'observer les mœurs des animaux ou les différentes apparences des plantes?

Avant le lotus (car cet élément de décor remonte très loin dans l'histoire de l'humanité), nous trouverons dans l'art japonais une décomposition ou une répétition de ce signe mystique ✠, un des plus problématiques que l'on ait signalés. Si haut que nous reculions, nous trouverons des objets timbrés de cette croix, de cette croix qu'on peut à peu près désigner comme « ancée » en remplaçant les quatre T par des potences à un seul bras; on l'a trouvée sur les points les plus distants du globe; en Gaule, dans des monuments sinon préhistoriques, au moins remontant à une antiquité vague et lointaine, on l'a trouvée sur les monuments des fouilles de Myçènes et dans l'Afrique. Ce signe s'est perpétué dans l'Inde, il y porte le nom de « Svastica ». Partout on semble lui avoir prêté une idée de bonheur, de protection suprême. Pour les Chinois, entre autres, il signifie : « dix mille années de prospérité ».

Les Chinois, de même que les autres peuples de l'Orient, qui ne s'abordent qu'avec des formules de politesse, et qui sont aussi polis avec leurs dieux qu'ils le sont entre eux, ont voulu bénéficier de ce signe; et, en le combinant un certain nombre de fois successives,

ils en ont composé ces sortes d'ornements que nous connaissions aussi en Europe, mais dont nous ne paraissons pas avoir pénétré la signification mystique. C'est ce qu'on appelle « une grecque ». Les Grecs ont reçu cet ornement de l'Asie. Ce signe, que je vous dessine au tableau, est, par la répétition suivie de ses quatre branches selon une loi géométrique, le squelette de la grecque.

Il fut donc, en réalité, une sorte de prière éjaculatoire. Il vous faut faire cette remarque : toutes les fois que l'on se trouve en face d'un objet oriental n'ayant pas encore subi l'action délétère des rapports avec l'Occident (délétère au point de vue de la conscience de la décoration), il vous faut faire cette remarque que vous vous trouverez toujours, sans exception aucune, en face d'une décoration ayant une signification, soit religieuse, soit historique, soit littéraire. Cette signification vous échappera pendant un laps de temps. Un jour vous en trouverez la clef.

Jamais les habitants de l'Extrême-Orient n'ont subi ce joug que subissent nos arts, surtout depuis le XVIe siècle. Pendant le XIIIe siècle qui vit une des plus belles floraisons du génie français, tout avait également sa raison d'être. Jamais nos artistes n'avaient la pensée d'aller puiser dans des civilisations autres que la nôtre la représentation de ce qu'ils voulaient dire eux-mêmes. Ils le disaient en leur langue. On demandait tout à la réflexion, au pays, à la nature, et la nature est une mère dont la bouche n'est jamais muette pour ceux qui l'interrogent avec sincérité. (*Applaudissements.*)

Vous trouverez encore dans les monuments qui dérivent du bouddhisme maintes allusions à des épisodes de la vie du bouddha Sakya. Avant sa naissance on savait les trente-deux caractères qui devaient en quelque sorte l'authentiquer. Ces trente-deux signes, que je ne saurais vous indiquer tous, ont cela de curieux qu'ils renferment, outre des allusions morales, certains traits qui déterminent, dans leur rigueur, les sentiments d'admiration que le peuple indien avait pour les caractères de sa race. Par exemple, le Bouddha devait avoir les cheveux bleus; et en effet les Indiens purs ont les cheveux bleutés dans le reflet, comme de l'acier. Il y avait d'autres caractères distinctifs extrêmement bizarres : tels que d'avoir les orteils du pied égaux. Chez les Occidentaux, les orteils sont inégaux; ils forment un demi-cercle.

(L'orateur demande que la circulation soit suspendue dans la salle voisine. Il parle sans notes écrites et perdrait facilement le fil de ses idées.)

Pendant que la mère du Bouddha Sakya-Muni était enceinte, elle eut un rêve qui la combla d'orgueil. Elle rêva qu'elle était enceinte d'un éléphant blanc. Ce qui se cache sous ce rêve n'est étrange pour nous que lorsque nous ignorons que l'éléphant est, pour les Indiens, le modèle de la prudence, de la sagesse. C'est un animal tranquille et dont nos naturalistes, peu enclins cependant à étudier la valeur morale des bêtes, nous ont cité des faits qui le montrent jouant un rôle tout à fait exceptionnel et extraordinaire dans l'échelle des êtres. Vous savez, entre autres, que dans l'Inde on met de petits enfants jouer dans une prairie, et que l'éléphant les surveille comme une bonne, que lorsqu'ils tombent, il les ramasse avec sa trompe et qu'il leur cueille des bouquets de fleurs et des fruits.

(Des mesures d'ordre sont prises contre les bruits extérieurs.)

Nous voyons souvent, dans les monuments du Japon ou de la Chine, une bête monstrueuse et grimaçante que nous avons qualifiée de « chimère ». La chimère est simplement la déviation d'un animal qui serait le lion de Corée. En Corée, on l'appelle le chien de Fô. En réalité, il ressemble à un caniche exaspéré, qui jappe et montre en guise de dents un jeu de dominos; il retrousse une queue extravagante; il est moucheté comme un cheval pommelé. Cet être, presque caricatural, est cependant, dans la conception première, le symbole du « rugissement de la Loi ». Il s'attache donc encore à ce lion dont les silhouettes

ont tant dévié de la réalité (les îles du Japon ne contiennent pas de lions), l'idée de cette éloquence rude qu'il faut dépenser pour défendre sa croyance contre les sceptiques ou les dissidents.

Les Japonais ont l'imagination délicate : ils ont transformé cet apôtre aboyeur et menaçant en une prédicatrice plus tendre, mais non moins radicale : une lionne de Corée jouant, au milieu de pivoines largement épanouies, avec ses petits. Ils se racontent que la mère monte sur un rocher avec sa progéniture adulte et qu'elle les invite à en sauter. Ceux qui sautent, cette mère spartiate les conserve; ceux qui n'osent pas sauter, elle les mange sur place. (*Rires*).

La Chine est un pays, comme je vous l'ai confié, qu'il faut respecter beaucoup au point de vue des lettres et des arts.

Je crois que c'est de la Chine, de ses livres et des kakémonos, que sont éclos les principaux motifs classiques des Japonais; mais ceux-ci ont l'esprit si souple, qu'ils transforment et s'assimilent tout ce qui leur vient de l'étranger, absolument comme la France en a eu le don, car ce beau sentiment français, cette belle efflorescence du XIIIe siècle dont nous parlions tout à l'heure, a continué pendant le XIVe siècle, pendant le XVe et lors même de la venue des artistes étrangers. Sans l'engouement qui s'est manifesté à ce moment-là, on peut dire que la veine française n'eût pas été tout à fait interrompue. En ce moment-ci, des hommes de talent et d'érudition, jeunes et tenaces, s'appliquent avec infiniment de soins, d'études et de patriotisme à le faire reconnaître, nous ouvrant ainsi des horizons d'un intérêt national tout à fait nouveau. L'enseignement des arts et des industries qui s'en inspirent directement en sera renouvelé tout au profit de notre originalité. (*Mouvement.*)

Vous avez pu voir souvent représenté en de petites statuettes, mais aussi sur ces belles broderies que l'on voit maintenant un peu partout, qui s'appellent des « foukousas », vous avez pu voir brodé un groupe touchant : deux vieilles gens, un vieil homme et une vieille femme debout sous des sapins centenaires. Le vieil homme a le menton pointu, le front très ridé, les pommettes relevées, les yeux arqués et bridés. La vieille femme a un visage très doux, un regard très serein; ses cheveux blancs glissent sur ses épaules, dernière coquetterie d'une beauté dont s'enorgueillit sa race. Ce vieux couple se sourit, face à face quelquefois, faisant un double geste d'adoration vers le soleil, dont l'orbe émerge à l'horizon. Ils ont dans les mains : la femme, un balai; et l'homme, un râteau pour ramasser les aiguilles qui tombent des sapins et faire propre la place qu'ils habitent.

Il n'y a point de peuple, au dire des voyageurs, qui pousse plus loin les soins de son corps et les soins de son habitation.

Ce vieux couple, « les Esprits du sapin », dont on chante l'histoire dans des spectacles traditionnels (les « naus »), est sur le bord de la mer. Ces populations autochtones du Japon ne paraissent pas avoir pénétré dans les montagnes mais seulement essaimé sur le cordon littoral que baignent les mers. Le sapin est l'arbre national; il est vert en toutes saisons et pousse sous toutes les latitudes du groupe des îles. Les Japonais ont pour le sapin cette sorte de culte respectueux et amical que nos ancêtres eurent pour le chêne.

Je ne crois pas créer une vaine incidente qui vous choque, Mesdames et Messieurs, en disant que, dans un régime aussi déterminément républicain que celui que traverse la France, il est surprenant que la République n'ait pas adopté pour symbole un arbre aussi profondément national que le chêne, l'arbre qui puise ses racines au plus sain de notre sol, et dont la beauté et la force sont supérieures à toutes les essences forestières étrangères, l'arbre dont l'image se relierait aux plus héroïques traverses de notre histoire! (*Applaudissements.*)

A côté de ce sapin, dont les aiguilles s'entre-croisent de toutes sortes de façons et for-

ment des motifs charmants sur la poterie, sur tout ce qui peut être décoré, vous voyez encore le bambou, le roseau utile par excellence de tout l'Orient : les services qu'il rend à l'humanité ne peuvent pas se compter. Il est le symbole de la grâce dans la vieillesse.

Au-dessus du vieux couple plane la grue, qui symbolise la familiarité chez les habitants de l'air; la grue, « libre et fidèle » sous toutes les latitudes, qui revient dans notre chère Alsace construire, chaque année, son nid sur le même toit ami. Avec le sapin, le bambou, la grue, voici encore la langouste, dont la carapace toujours renouvelée donne l'idée de l'éternité dans la mer. Et vous avez la tortue; c'est encore l'être mystérieux qui représente, pour ces peuples de l'Orient, la bête, dans les eaux douces, qui vit le plus longtemps. Il n'est pas invraisemblable que cette sorte de tortue fabuleuse, à traîne, ait existé véritablement, quoiqu'elle n'ait plus aujourd'hui qu'un aspect monstrueux. On en aurait retrouvé récemment des vestiges antéhistoriques.

Mon insistance sur l'existence probable de cette tortue vous semble-t-elle puérile? Je suis tellement enamouré des choses et des peuples de l'Orient que je crois qu'ils n'ont jamais menti. Ils sont beaucoup plus antiques que nous. Prenons pour des observations le fond de leurs légendes. (*Rires.*)

Je ne peux pas prolonger cette séance, car voilà plus d'une heure que je tiens la parole, et cependant j'aurais encore beaucoup de choses à vous dire. Votre bienveillance m'a trop bien soutenu.

Pour terminer, je voudrais vous répéter que les Japonais ont montré un sens décoratif extrêmement juste, en n'appliquant pas à la poterie le mode de décor qu'ils réservaient à la porcelaine, ainsi que cela s'est fait malheureusement trop souvent chez nous; depuis la fin du XVIIIe siècle, ils ont conservé jalousement à leur poterie ce qui fait l'essence même de la poterie, c'est-à-dire un caractère un peu populaire. Elle a beaucoup d'attraits lorsqu'on l'examine de près. Mais l'argile, même au point où ils l'ont poussée, dans les Satzuma et les Kyauto, n'ayant pas ce poli, cette compacité de grain, cette finesse, si vous voulez employer le mot, que donnent le kaolin et le feldspath à la porcelaine, ils ont su lui conserver ses caractères extérieurs déterminants : ils ne l'ont pas voulue trop régulière de surface, non plus trop régulière de forme; et, là où nous croirions à des accidents de fabrication, il faudrait se garer de ce faux jugement. Ce sont souvent des négligences pleines de coquetterie.

Ces céramistes-là sont des gens trop scrupuleux de toute façon pour n'avoir pas voulu l'irrégularité de ces bords dans ces pièces fantaisistes. Voilà un grès de Kyauto du XVIIIe siècle; il sonne comme le cristal le plus fin. La porcelaine ne donnerait pas une sonorité pareille ou supérieure, et l'épiderme n'en aurait pas cette lumière grassement étalée comme sur un fruit bien mûr. Dans d'autres cas, ces céramistes ont voulu perpétuer aux yeux le caractère spécial de la terre qu'ils employaient, et là où nos potiers auraient cherché à obtenir un objet entièrement revêtu sur toutes les faces de cet émail, ils ont réservé ces parties pour que l'on constatât l'origine. En même temps, ils ont mis sur cette terre une couverte charmante; au lieu de la faire uniforme, ils se sont donné le plaisir très délicat, très subtil, de la faire, de ce côté-là, un peu rosée, comme la lumière au moment de l'aurore, et puis, de ce côté-ci, de la faire légèrement bleutée, comme est la lumière lorsque se lève la lune. Tous ces problèmes céramiques sont, entre les gens d'esprit de ce pays, matière à toutes sortes de conversations.

On verrait, dans ces vitrines que je voudrais voir se compléter dans nos collections publiques pendant qu'elles le pourraient faire à bon compte, on verrait se suivre les tons, les demi-tons d'une gamme chromatique; mieux encore, non pas seulement d'une gamme avec des dièzes et avec des bémols, mais avec des intervalles de quart ou de cinquième de

tons, comme l'avaient les Grecs. A côté de la série des gris, vous étudieriez celle des blancs, et toutes les modifications qu'ils peuvent éprouver, avant de passer à un ton que l'on puisse qualifier. Vous auriez également celle des rouges, qui passent par des jaunes d'écorce de citrouille, et vont jusqu'aux rouges de l'éclair dans le nuage sombre.

J'ai dans les mains une tasse : ne vous semble-t-il pas que ce soit une eau colorée? l'eau d'un fleuve, par exemple, reflétant l'azur dans toute son intensité : elle roule sur ce petit vase et elle le pare des reflets de la nature elle-même lorsque celle-ci est caressée par le soleil.

Les Japonais sont certainement, parmi tous les peuples qui ont varié les décorations, ceux qui se sont servis avec le plus de plaisir de la coloration noire, et qui l'ont placée le plus habilement pour faire ressortir les autres tons composant l'ensemble du décor. Il serait puéril de se refuser plus longtemps à l'étude des lois qu'ils ont isolées, même à propos des objets les plus humbles.

L'étude de la poterie et de la porcelaine japonaise ne peut être qu'extrêmement fructueuse à nos potiers, à nos céramistes.

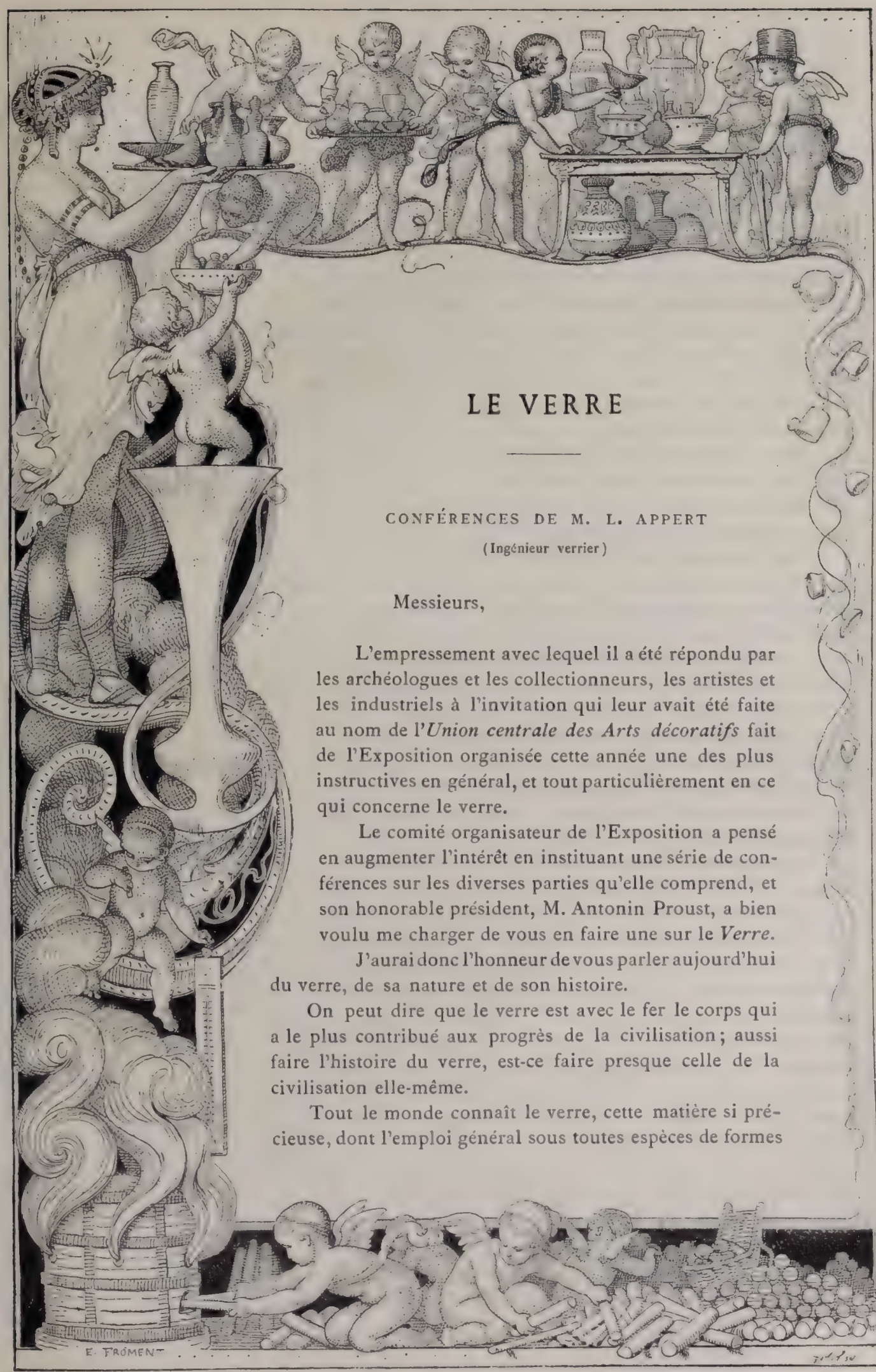
Il ne me reste qu'à vous remercier, Mesdames et Messieurs, de l'extrême obligeance que vous avez mise, et à vous demander incidemment d'insister, par tous les moyens qui sont en votre pouvoir, sur la prochaine édification d'un Musée des Arts décoratifs où des cours tels que ceux que je réclame se pourraient faire.

On est habitué, chez nous, qui séculairement avons été une nation monarchique, on est habitué à demander tout à l'État. L'État avait ses raisons autrefois pour qu'on lui demandât beaucoup, parce qu'en accordant peu il faisait encore ses affaires. Aujourd'hui il y a une profonde évolution dans les idées, et ce sont les citoyens qui doivent faire leurs affaires eux-mêmes. Il serait singulier, sur la surface d'un grand pays comme la France qu'il ne se formât pas des groupes tout à fait indépendants où se professeraient des doctrines se basant sur les faits nouveaux naissant de nos nouveaux et multiples engins d'informations. Ce jour-là, vous aurez un ensemble et vous aurez des détails.

Le Musée des Arts décoratifs n'offre aucune espèce de concurrence aux collections nationales que nous possédons déjà ; mais, à côté de ces collections, il en inspirera d'autres dans un ordre tout à fait différent.

Là pourront s'ouvrir, sans offusquer personne, ces cours d'études sur l'Extrême-Orient, son histoire, sa littérature, ses arts, ses industries, dont l'enseignement s'imposera en face de séries de monuments aussi variés qu'instructifs pour nos ouvriers, nos enfants.

La Curiosité, dans l'ancien régime, n'a été que l'ornement des palais et l'ornement des grands intérieurs. Aujourd'hui, il faut déduire de ce que l'on appelle la Curiosité, des règles techniques, des règles scientifiques, et nos musées ne sont plus capables de nous offrir ces enseignements-là. Ils nous offrent un enseignement général, ils nous ancrent dans nos idées générales sur le beau, sur le choix des objets, sur les raisons déterminantes qui en ont fait un objet d'admiration pour l'humanité, mais ils ne renseignent pas sur les questions techniques, et surtout sur ce besoin de bien tout savoir qui est le mobile constant et supérieur de la société moderne. *(Applaudissements prolongés.)*



LE VERRE

CONFÉRENCES DE M. L. APPERT

(Ingénieur verrier)

Messieurs,

L'empressement avec lequel il a été répondu par les archéologues et les collectionneurs, les artistes et les industriels à l'invitation qui leur avait été faite au nom de l'*Union centrale des Arts décoratifs* fait de l'Exposition organisée cette année une des plus instructives en général, et tout particulièrement en ce qui concerne le verre.

Le comité organisateur de l'Exposition a pensé en augmenter l'intérêt en instituant une série de conférences sur les diverses parties qu'elle comprend, et son honorable président, M. Antonin Proust, a bien voulu me charger de vous en faire une sur le *Verre*.

J'aurai donc l'honneur de vous parler aujourd'hui du verre, de sa nature et de son histoire.

On peut dire que le verre est avec le fer le corps qui a le plus contribué aux progrès de la civilisation; aussi faire l'histoire du verre, est-ce faire presque celle de la civilisation elle-même.

Tout le monde connaît le verre, cette matière si précieuse, dont l'emploi général sous toutes espèces de formes

l'a rendu indispensable pour les usages domestiques les plus variés. C'est une matière dure, transparente, fragile et très mauvaise conductrice de la chaleur, propriété qui la rend extrêmement susceptible de se briser aux changements brusques de température.

La cassure du verre a une apparence toute particulière, qu'on appelle *cassure vitreuse*, tout à fait caractéristique.

Tous les verres, et la variété en est grande, quelle que soit leur composition, sont fusibles à une température pouvant varier de 1,000 à 1,800°; ils deviennent alors très fluides, mais si on vient à les refroidir, ils passent de l'état liquide à l'état solide en prenant un état intermédiaire particulier, qu'on appelle *l'état pâteux*.

Cet état particulier dont ils jouissent tous à un degré plus ou moins grand, suivant leur composition chimique, fait que tous les verres sont malléables, ductiles et susceptibles, par suite, d'être façonnés sous toutes espèces de formes.

Les propriétés caractéristiques du verre sont donc : la transparence, la malléabilité, la ductilité et l'inaltérabilité.

Pour donner une idée de ces propriétés si particulières, nous avons apporté ici du verre qui a été soufflé quand il était encore très fluide ; vous voyez qu'il a pu s'allonger en lamelles infiniment minces ; la ductilité du verre est même assez grande pour qu'on puisse en faire des fils assez souples pour être tissés.

On peut se rappeler, à l'Exposition de 1878, les étoffes faites en verre filé, présentées par un fabricant de Vienne; elles rendent de très grands services, en particulier pour les manipulations chimiques. On utilise encore une de ces propriétés pour en faire un nouveau corps employé dans l'industrie en grande quantité actuellement; ce corps, qu'on appelle la *laine de verre* et qui est formé de fils de verre très fins, peut, par suite de son incombustibilité, être utilisé avec grand avantage, comme isolant, pour des tuyaux ou des appareils de chauffage en en empêchant le refroidissement.

Le verre, par suite de sa malléabilité, peut se souffler, se couler, se mouler, se couper même avec des ciseaux, prendre les formes les plus variées et répondre aux besoins d'usage domestique ou aux nécessités imposées dans un but décoratif.

Nous avons parlé plus haut de l'inaltérabilité du verre ; elle n'est que relative, en ce sens que, composé de certaines manières et dans certaines circonstances, il est susceptible de se décomposer et de prendre un aspect assez différent, par suite de la séparation de l'un ou de plusieurs de ses éléments.

Aussi peut-on voir, dans les collections qui sont dans ce palais, des verres anciens ayant perdu leur transparence, mais qui sont, par contre, diaprés superficiellement des plus vives couleurs, par suite du dépôt fait à leur surface de pellicules extrêmement minces et superposées d'un corps nouveau formé des éléments restants, rappelant les couleurs de la nacre.

Les irisations ainsi produites sont généralement remarquables, comme variétés de couleurs, par les effets de décomposition de la lumière qui les traverse.

On a cherché à les reproduire artificiellement : MM. Chémandot et Fremy, en attaquant le verre d'une façon particulière et en le soumettant à l'action de certains corps, à une température convenable, ont en effet obtenu, en quelques heures, ce que le temps avait mis souvent des siècles à produire ; le résultat est un peu différent, car ces irisations produites si rapidement sont toujours inférieures comme éclat de couleurs, mais beaucoup plus solides et plus fixes que celles de la plupart des verres anciens, sur lesquelles il suffit souvent de souffler pour les faire disparaître.

Quoique le verre soit, par son aspect et ses propriétés physiques, très analogue à deux des corps les plus beaux et les plus précieux que nous trouvons dans la nature, le *cristal*

de roche et le *diamant*, il est formé des éléments les plus communs, et nous pourrions dire même les plus grossiers qui se puissent rencontrer à l'état naturel, ou du moins qu'on rencontre en plus grande abondance dans la nature; pour vous en donner une preuve, avec un des pavés de grès de nos rues et du bois qu'on nous fournirait en quantité suffisante, nous pourrions produire du verre. En effet, dans un fourneau de dimensions convenables, le bois, en brûlant, produirait la température nécessaire pour opérer la fusion; les cendres provenant de cette combustion, mêlées avec le sable produit par la pulvérisation de notre pavé, donneraient, étant fondus, un corps qui serait un verre jouissant d'une malléabilité suffisante et qu'on pourrait façonner; il ne serait pas suffisamment résistant et pourrait s'altérer spontanément à l'air; en y ajoutant du calcaire, qui est représenté à Paris par le moellon ordinaire qui sert à édifier nos habitations, ou par de la craie, vulgairement appelée blanc d'Espagne, nous aurions un verre complet, formé de silice, de potasse et de chaux, la silice étant fournie par le pavé, la potasse par les cendres et la chaux par le calcaire.

Ceci nous amène à vous parler de la composition du verre : c'est, en effet, un composé de ces trois éléments, lesquels forment ce qu'en chimie on appelle un *sel*, dans lequel, comme Berzelius l'a remarqué le premier, la silice joue le rôle d'acide, en donnant naissance à un silicate double de potasse et de chaux.

La soude remplit le même rôle que la potasse. Il en est de même de l'oxyde de plomb, qui, dans certaines espèces de verres, remplace la chaux ; tel est le cas pour le verre connu sous le nom de *cristal*.

Dans la fabrication moderne, le plus généralement, le verre est composé de silice de soude et de chaux, et le *cristal* de silice, de potasse et d'oxyde de plomb.

La silice, vous la connaissez tous, se rencontre dans la nature à l'état de liberté avec une extrême abondance.

Tous les sables, blancs, comme à Fontainebleau et en Champagne, ou colorés par les oxydes de fer, comme à Châtillon et à Montmorency, sont formés de silice; le cristal de roche en est l'échantillon, à l'état cristallisé, le plus pur et le plus parfait. Tous les galets de la Manche sont formés de silice pure, et, quoique ayant souvent une coloration grisâtre plus ou moins intense et n'étant colorés que par des matières organiques, ils donnent encore une silice très pure.

On recherche même les silex noirs, regardés généralement comme ne contenant aucune trace d'oxyde de fer.

La potasse est fournie par l'incinération des plantes, qui l'ont puisée elles-mêmes dans le sol ; elle s'y trouve, en effet, à l'état de sels solubles et provient généralement de la décomposition des roches feldspathiques.

Ces roches, qui font partie des terrains de cristallisation, se décomposent encore actuellement, et les sels qui en résultent se sont répandus dans les terrains d'alluvion; par suite du mystérieux phénomène de la végétation, cette potasse, qui se trouve dans le sol en quantité très infinitésimale et que nous ne pourrions extraire que très difficilement et d'une façon très coûteuse, est accumulée dans les tissus des plantes, qui jouent ainsi le rôle d'agents de concentration.

Certaines plantes, telles que les fougères, les pommes de terre, les betteraves, en contiennent des quantités considérables; on les emploie pour son extraction, simplement en brûlant leurs tiges ou leurs feuilles.

Il en est de même pour la soude, car d'autres plantes, en effet, fournissent des cendres qui contiennent principalement de la soude; telles sont celles qui poussent aux bords de la mer.

Les soudes employées de toute antiquité, comme les soudes d'Espagne et du Levant, étaient obtenues de cette façon.

Les verres que vous voyez dans la collection du Musée rétrospectif ont été fabriqués avec des soudes analogues. Ces soudes étaient d'une composition généralement assez inégale; quelquefois la soude s'y trouvait à l'état de carbonate de soude; d'autres fois, à l'état de soude caustique.

Cette diversité dans la qualité des soudes explique la variété de composition de verres anciens, et c'est une des raisons pour lesquelles nous avons sous les yeux des verres qui ont résisté à l'action du temps, tandis que d'autres ont disparu par suite de leur composition défectueuse, le plus souvent trop alcaline.

Le *natron* est encore un carbonate de soude qui provient d'Égypte et en particulier de l'Inde. A l'époque actuelle, c'est des eaux de la mer, qui contiennent la soude en abondance à l'état de chlorure de sodium ou sel marin, qu'on en extrait la plus grande quantité.

Au moment du blocus continental, au commencement du siècle, on dut suppléer aux soudes étrangères, qui faisaient complètement défaut, et on songea à l'extraire des eaux de la mer; le chlorure de sodium, étant un corps très difficile à décomposer, dut être traité par des procédés particuliers qu'inventa Leblanc, au grand honneur de la France, procédés encore en usage aujourd'hui tels qu'il les avait primitivement conçus.

Ils tendent actuellement à être remplacés par un procédé nouveau basé sur d'autres réactions, appelé le procédé Solvay, inventé par M. Schlœsing, et qui donne des produits presque chimiquement purs.

Enfin, un corps qu'on trouve dans certaines parties du globe et qui peut fournir de la soude est l'*azotate de soude*. Il se trouve, à l'état naturel, en couches immenses dans la province de Tarapaka, au Pérou, sur la frontière du Chili. Ce sel a été produit par une série de doubles décompositions dans lesquelles les déjections des oiseaux marins, accumulées depuis des milliers de siècles, jouent un rôle tout particulier en fournissant l'azote emprunté à l'atmosphère.

Ces phénomènes de doubles décompositions, qu'on a tout lieu de croire devoir se continuer encore maintenant, fournissent la soude dans un état très favorable pour son emploi qui consiste à produire le verre.

Ce sel est, en effet, d'une décomposition facile en présence de la silice, et il fournit en même temps l'oxygène nécessaire ponr oxyder les corps entrant dans la composition du verre.

Il en est de même du salpêtre ou azotate de potasse qui se forme dans les écuries et les étables, et d'une façon analogue à celle qui préside à la formation de l'azotate de soude.

Quant à la chaux, nous vous rappellerons que les trois quarts du continent européen ont formés de carbonate de chaux; c'est vous dire son abondance : le bassin de Paris, entre autres, est formé de carbonate de chaux à l'état de craie blanche ou grise, sous une épaisseur au-dessous de nous de 600 mètres. Vous voyez que nous sommes loin de l'avoir épuisée.

La craie fait partie des terrains de sédiment.

Nous avons dit que le cristal était formé de silice, de potasse et d'oxyde de plomb.

Cet oxyde de plomb se forme par une oxydation du plomb métallique quand il est fondu à l'air; il se couvre d'une couche pulvérulente d'oxyde de plomb appelé massicot, et que les anciens appelaient *chaux de plomb*.

Tous les produits dont nous avons parlé jusqu'ici donnent des verres incolores, mais tous les oxydes métalliques sont susceptibles d'être incorporés au verre et au cristal et de donner une coloration spéciale pour chacun d'eux.

J'ai ici des spécimens de ces diverses colorations :

Un des colorants les plus puissants est l'oxyde de cobalt, qui donne le bleu; l'oxyde de fer donne une coloration verdâtre sale, ou vert bouteille; l'oxyde de manganèse donne une coloration violette.

Le fer et le manganèse mélangés donnent une coloration jaune. L'oxyde d'or donne une coloration rouge groseille très intense.

L'oxyde de cuivre est un des plus employés; il est susceptible de donner ou du bleu ou un vert bleu quand il est à l'état de bioxyde, tel que vous le voyez ici; ou une coloration rouge très intense quand il est à l'état de protoxyde.

Il donne enfin une teinte jaunâtre quand il est chauffé longtemps à l'état de bioxyde.

Cette variété de colorations produites par le cuivre justifie l'opinion des anciens, qui prétendaient que le cuivre était susceptible de donner au verre toutes les colorations possibles.

Cette assertion n'est pas absolument exacte, mais cependant il peut leur en donner au moins trois d'une façon certaine.

Les anciens connaissaient toutes ces colorations des oxydes et ils s'en étaient servis, de prime abord, pour imiter les pierres précieuses.

Ainsi, avec l'oxyde de fer et l'oxyde de cuivre, ils produisaient l'*émeraude;* avec l'oxyde de colbalt le *saphir;* avec l'oxyde d'or le *rubis;* et ils en ont fait des imitations tellement complètes et réussies que, comme nous le verrons tout à l'heure, il y a beaucoup de pièces qu'on a crues être taillées dans des pierres naturelles et qui, étudiées de plus près, ont été reconnues comme ayant été taillées dans du verre.

On peut dire que le verre est un des corps qui auront rendu le plus de services à l'humanité, seulement depuis une époque relativement récente.

Une des applications les plus heureuses et une des premières en même temps a été celle qui en a été faite pour la fabrication des verres de lunettes.

Ce n'est qu'en 1300 que les premiers verres de lunettes ont été employés pour suppléer aux imperfections de la vue; ils avaient été inventés en Italie par un nommé Salvino.

Dans l'antiquité, il est bien certain qu'on avait déjà quelques notions sur les propriétés des lentilles et des effets de la réfraction de la lumière quand elle vient à traverser des milieux de densités différentes; ainsi on employait les bouteilles remplies d'eau, que vous connaissez tous, et dont se servent encore les bonnetiers pour éclairer les métiers à faire les bas.

Les auteurs latins en parlent dans plusieurs de leurs écrits.

On sait pertinemment que Néron regardait les combats de gladiateurs à travers une émeraude qui était taillée en forme de lentille.

Néanmoins, on n'a pas de données assez certaines pour dire que les propriétés des lentilles étaient utilisées d'une façon générale.

Ultérieurement, l'invention des lunettes amena, par l'emploi de deux verres placés à distance l'un de l'autre, celle des télescopes, dont le premier fut construit par un nommé Hansen.

Galilée étudia ces télescopes au XVIIe siècle, et les amena à un assez grand degré de perfection.

Mais ce fut Euler qui eut l'honneur, par ses études sur l'achromatisme, de les perfectionner et de les amener à l'état où ils sont aujourd'hui, ou à peu près.

Au commencement du XIXe siècle, un ingénieur nommé Fresnel, reprenant les études antérieures sur la *réfraction* et la *diffraction,* inventait les verres lenticulaires et en faisait l'application aux appareils dioptriques et catadioptriques servant à l'éclairage des phares;

on peut dire que par cette invention des milliers d'existences sont épargnées à l'humanité chaque année.

Aussi est-ce avec justice qu'on a honoré sa mémoire tout dernièrement, en lui élevant une statue dans son pays natal.

Le verre enfin a été employé à une date assez récente pour un usage tout nouveau et des plus curieux; nous voulons parler de l'analyse spectrale.

En 1826, Frauenhofer, physicien allemand, avait remarqué que dans les raies du spectre produites sur un écran par la projection d'un faisceau lumineux ayant traversé un prisme de verre, certaines raies, dans des circonstances déterminées, existaient d'une façon permanente; il ne s'était pas rendu compte des causes qui produisaient cet effet.

C'est Wheatstone, physicien anglais, qui découvrit que chaque raie se trouvant d'une façon anormale dans ce spectre, correspondait à la présence d'un corps particulier dont la vapeur ou une combinaison de ce corps se trouvait en suspension dans le foyer lumineux; l'*analyse spectrale* était dès lors inventée; et elle devait conduire, par l'étude de la lumière des astres, aux découvertes les plus curieuses et les plus inattendues, en permettant d'en donner la composition moléculaire.

Le verre remonte à la plus haute antiquité : suivant certains auteurs, il aurait été découvert par le huitième homme après Adam; mais je trouve que c'est remonter déjà bien loin. Suivant d'autres, cet homme appartenant à la huitième génération n'aurait fait que perfectionner une industrie déjà connue et aurait simplement trouvé les moyens de graver le cuivre et le verre; et ce serait à la deuxième ou troisième génération après Adam qu'il faudrait faire remonter l'invention du verre même.

D'autres auteurs enfin croient qu'au moment de l'érection de la tour de Babel, par suite de la cuisson en quantité considérable des briques nécessaires pour son édification, on a dû obtenir des produits vitrifiés; et de là viendrait la découverte du verre et de ses propriétés, découverte que la dispersion des enfants de Noé avait dû répandre dans toutes les parties du monde et en particulier en Occident.

Ce sont là des opinions que je crois très discutables et qui ne sont, en tout cas, basées sur aucun document authentique.

Comme renseignement ayant un plus grand caractère de certitude, on trouve dans le Deutéronome que Moïse, bénissant Zabulon, parle du sable comme formant le verre. Vous voyez que, d'après cela, l'origine du verre remonterait déjà à une époque passablement reculée, et il est très probable en effet que sous les pharaons et avant Moïse le verre était connu.

Certaines pièces trouvées dans les tombeaux égyptiens tendraient à prouver que cette opinion est fondée.

Bien certainement, la fabrication du verre a eu son origine dans le pays où la civilisation était la plus ancienne et la plus avancée, et c'est par suite en Égypte qu'elle a dû être découverte en premier lieu.

L'application des températures élevées, nécessaires pour la cuisson de la terre, devait amener successivement la découverte de la céramique, de la métallurgie et de la verrerie, en permettant l'extraction des métaux facilement fusibles, tels que le cuivre, l'étain et le plomb, et la formation de scories ou laitiers, produits fusibles indispensables pour la séparation des métaux, et qui ne sont autres que du verre plus ou moins parfait.

Vous n'avez pas été sans voir au musée du Louvre, les statuettes en bronze composées de cuivre et d'étain, trouvées dans les nécropoles égyptiennes et qui datent de 3,500 ans avant Jésus-Christ.

Le vernis vitrifié dont se couvrent les briques et les pièces céramiques, au cours de leur

cuisson, était encore un indice des propriétés du verre et du parti qu'on en pouvait tirer; et en effet, les premiers objets pour lesquels il a été employé sont des objets d'ornement en terre recouverte de dessins monochromes ou polychromes en verre.

Il en est ainsi des statuettes qu'on a trouvées dans les tombeaux égyptiens et qui, faites en une sorte de grès cérame, sont généralement recouvertes d'une couche de verre contenant du bioxyde de cuivre avec des dessins en violet de manganèse.

On appliquait le verre également sur des carreaux de revêtement, et il en existe à Berlin qui seraient les pièces de poteries les plus anciennes connues, puisqu'elles proviennent de la pyramide de Sakkarah, qui aurait été construite sous la première dynastie.

Les scarabées d'argile émaillés sont très fréquents; on en a trouvé qui datent du règne du roi Menkera et qui appartiendraient, par conséquent, à la trente-troisième dynastie.

Par une transition qu'il est facile d'expliquer, ce ne serait qu'un peu plus tard qu'on aurait supprimé la charpente de ces objets, faite ordinairement en terre, et qu'on aurait fait des pièces de verroteries uniquement en verre massif, tels que les petits objets et les perles d'ornement découverts plus tard.

Les perfectionnements dans la fabrication auraient amené le soufflage du verre et auraient permis de faire des pièces soufflées et ornées, telles que vous les voyez au Musée rétrospectif, pièces d'un petit volume généralement, faites en pâte transparente, qu'on décorait en les entourant de fils de verre de couleur avec une habileté remarquable. Ces pièces nous permettent de voir qu'on pouvait faire toutes les teintes de verre, et en particulier les émaux opaques, qui forment ces fils dont nous parlions plus haut; on y trouve des jaunes qui, pour une personne qui a l'habitude de cette fabrication, sont de la plus grande beauté, et ce n'est qu'au XVIe siècle que les Vénitiens en ont refait de semblables; cette fabrication laisse à supposer qu'on était très avancé en métallurgie, car il fallait, pour les produire, du plomb et de l'antimoine extrêmement purs.

Ces verres étaient généralement très solides et bien composés.

On peut trouver encore une preuve de l'ancienneté de la verrerie en Égypte par les peintures qu'on a découvertes dans les hypogées de Beni-Hassan-el-Gadim, dans le tombeau d'un serviteur du roi Ousertesen, qui existait 2,000 ans avant Jésus-Christ suivant les uns, et 3,500 ans suivant les autres; ces peintures représentent des ouvriers travaillant le verre absolument comme on le fait actuellement, avec une canne dans laquelle ils soufflent; dans les creusets qui y sont représentés, on voit encore le verre avec sa couleur.

Ce ne sont pas du reste les seules qu'on ait découvertes; à Thèbes, on en a retrouvé de semblables.

Le verre d'Égypte, en tant que verre blanc transparent non coloré, était généralement verdâtre et d'assez vilaine teinte, à cause du sable employé; en dehors du verre blanc, les teintes de toutes couleurs étaient reproduites, et entre autres les bleus; ils étaient généralement beaux, les violets de manganèse également.

Plus tard, la fabrication qui avait commencé dans l'intérieur de l'Egypte, toujours au-dessous de la première cataracte, à Thèbes, vint s'établir au bord de la mer : Alexandrie a été un centre de fabrication considérable, où il a été produit des pièces de verrerie très remarquables et pendant un temps très prolongé. Elles n'ont cessé de produire qu'au IVe siècle après Jésus-Christ.

Les pièces fabriquées en Égypte avaient été exportées et vendues comme produits de haute valeur; aussi chercha-t-on à les imiter; la fabrication s'en répandit en Asie, en Assyrie en particulier, mais dans une mesure assez faible, en ce sens qu'on fit plutôt des pièces de décoration céramique, telles que les carreaux trouvés à Ninive et à Babylone et qui sont très connus. Il semble que l'exportation s'en soit faite jusqu'en Italie.

On a trouvé dans le palais de Nemrod, à Ninive, un vase qu'on appelle le vase de *Sargon* (Sargon était roi d'Abyssinie au XIIIe siècle avant Jésus-Christ). On s'accorde à penser qu'il n'a pas été fabriqué en Assyrie mais qu'il a été importé de Phénicie.

C'est dans cette partie de la Syrie qu'on désigne sous le nom de Phénicie que la fabrication se répandit ensuite et qu'elle y acquit une grande importance.

Les Phéniciens qui, en même temps qu'ils étaient bons fabricants, étaient bons navigateurs et bons commerçants, ont exporté leurs produits dans tout le monde connu, pour ainsi dire : le centre de la fabrication était alternativement Tyr et Sidon, et, d'après les auteurs latins, on paraissait croire que c'étaient les Phéniciens qui avaient inventé la fabrication du verre ; il n'en est rien, et il n'est pas douteux que c'est en Égypte qu'elle fut inaugurée.

On connaît le récit de Pline d'après lequel le verre aurait été découvert, pour la première fois, par des navigateurs phéniciens qui, s'étant arrêtés aux bords de la mer, à l'embouchure du fleuve Bélus, y auraient fait du feu pour cuire leurs aliments; les blocs de natron que leur navire transportait et dont ils avaient pris un certain nombre pour supporter le vase qui contenait leurs aliments, en se combinant à la chaleur du foyer ainsi formé avec le sable du rivage, auraient produit du verre.

C'est à Tyr et à Sidon en particulier qu'on faisait le plus beau verre.

Ces deux villes tiraient le sable de la mer à l'embouchure du Bélus ; ce sable, légèrement calcaire et toujours un peu chargé de sels alcalins, devait être très facilement vitrifiable, et je puis dire qu'en France il existe, sur les côtes de la Manche, des sables formant les dunes bien connues situées depuis l'embouchure de la Somme jusqu'à Flessingue, avec lesquels on peut obtenir du verre presque sans addition d'alcali ; ils contiennent du carbonate de chaux et du chlorure de sodium décomposable en partie en présence de la silice ; c'est du reste ce que certains verriers à bouteilles ont compris en employant des sables et même des vases qu'on prend du côté de Dunkerque, et qui, par leur composition, sont très favorables à la fabrication du verre à bouteilles d'une façon économique.

Les Étrusques ont aussi travaillé le verre, et certaines pièces fabriquées par eux sont très remarquables; elles étaient généralement d'assez petites dimensions; ils y introduisaient l'or et l'argent dans le verre même à l'état métallique.

Enfin, par suite de l'exportation considérable que faisaient les verreries de Phénicie et les verreries d'Alexandrie, le verre s'était répandu en Italie, et à Rome en particulier, dans de larges proportions.

Au moment de la conquête de l'Égypte par les Romains, le verre avait une grande valeur et était assez prisé pour qu'Auguste ait demandé que les droits des vaincus aux vainqueurs fussent payés en objets de verre. Ultérieurement, ayant pensé que cette industrie pourrait se développer en Italie même, il publia un édit par lequel il mettait des droits protecteurs considérables sur les verres qui y étaient importés; il fit ce que beaucoup d'Etats font actuellement, et ce qui leur réussit assez bien aux uns et aux autres, comme vous le savez.

Il arriva que les verreries d'Italie prirent une grande extension, tandis que celles d'Alexandrie et de Phénicie cessaient de travailler, ou du moins que leur production diminuait considérablement.

La fabrication du verre subit à ce moment, en Italie, une nouvelle impulsion et on l'employa même pour toutes espèces de décorations monumentales.

Quoique le verre n'ait pas été employé comme il l'est à l'époque actuelle, c'est-à-dire qu'il ne se soit pas répandu dans toutes les classes de la société sous forme d'objets d'usage domestique, son emploi devint plus général, et la valeur des objets qu'il formait diminua

considérablement ; elle cessa d'être supérieure à celle de l'or, qu'elle avait égalée un moment et même surpassée.

Ce qui tendrait à prouver que les objets de forme ordinaire en verre n'étaient que des objets de luxe, c'est toujours leur extrême minceur qui les rendait très fragiles et par suite d'un usage délicat.

Cette minceur était, du reste, mise à profit très habilement pour en produire l'ornementation par des renfoncements plus ou moins allongés, suivant que la pièce était plus chauffée ou allongée plus rapidement.

Il est facile de reproduire ces pièces, et nous vous en mettons sous les yeux qui ont été faites dans notre verrerie par les mêmes procédés.

Ce mode d'ornementation ne pouvait être employé qu'avec des verres très fusibles, où l'élément alcalin était souvent prédominant; ce qui permettait une détérioration rapide des pièces ainsi faites.

On peut voir dans la collection de M. Julien Gréau, exposée dans ce palais, un grand nombre de pièces trouvées soit dans les nécropoles, soit dans le sol, et qui sont dans ce cas. L'irisation est remarquable pour un certain nombre d'entre elles.

Les collections ont jusqu'ici été alimentées, en grande partie, par des pièces trouvées dans les nécropoles des îles de Rhodes et de Chypre.

Les fouilles de Kameiros, ville située dans l'île de Rhodes, en fournirent des quantités énormes, entre autres des verres opaques et des verres multicolores.

A Chypre, les fouilles de Larnaka ont été très productives, par la quantité des objets trouvés, par leur diversité et la beauté de leurs formes.

Un champ très vaste d'exploration a été fourni par les fouilles de Pompéi. Aussi le musée de Naples est-il l'un des plus riches du monde; il contient une quantité considérable de pièces de tout genre qui y ont été trouvées.

Si l'on procédait aux fouilles d'Herculanum, il s'enrichirait très probablement d'objets encore plus curieux et d'une plus grande valeur; cette ville était, en effet, bien plus riche et plus luxueuse que Pompéi.

L'habileté des verriers de l'antiquité s'était exercée de mille manières : la variété des objets en verre et leur mode de décoration sont nombreux; nous rappellerons ceux dont on a trouvé un plus grand nombre et dont on pourra examiner des spécimens dans cette Exposition même, en dehors de ceux dont nous avons déjà parlé.

Il est souvent bien difficile de déterminer quel a été leur lieu d'origine, aussi nous dispenserons-nous d'indiquer même celui qu'on leur attribue avec le plus de chances de probabilité.

Nous trouvons en grande quantité les *vases opaques multicolores* décorés de fils les entourant comme d'une résille; ces fils sont opaques et de couleurs variées, posés à chaud sur le vase; ils ont été enroulés, puis tirés en sens opposé avec une sorte de crochet.

Cette application de fils d'émail se faisait après la confection de la pièce; on la remplissait de sable pulvérulent pour en empêcher la déformation et on introduisait dans l'ouverture une tige de fer qui permettait de tenir la pièce pendant qu'on la décorait.

Cette observation, faite par M. Julien Gréau, est des plus curieuses et toute nouvelle; par cette raison même, beaucoup des vases qu'on croyait opaques sont en verre transparent; le sable qui y a été attaché pendant le travail de décor leur ayant donné cet aspect opaque.

Ces pièces de verres, très nombreuses dans la collection Gréau, viennent d'Égypte et de Phénicie.

On trouve encore des *vases imitant les pierres précieuses;* les anciens étaient arrivés

à un degré de perfection très grand, et certaines imitations ont trompé longtemps les connaisseurs. Il en est ainsi d'un grain de collier trouvé à Thèbes et qu'on avait pris pour de l'obsidienne; il portait une inscription.

La coupe du Sacro-Catino (Saint-Grahal), cette relique retrouvée par les croisés et qui avait été donnée à l'armée génoise après le retour des croisades, était considérée depuis sept cents ans comme taillée dans une émeraude; rapportée en 1806 par Napoléon Ier, il fallut que Guitton-Morvaux en fît l'analyse pour prouver qu'elle était simplement de verre verdâtre.

Au Trésor de Monza, il existe une tasse qui imite le saphir et qui est simplement formée de verre bleu coloré par l'oxyde de colbalt.

Les fabriques d'Alexandrie imitaient à s'y méprendre la turquoise et le lapis-lazuli, avec ses paillettes dorées.

On trouve encore des verres moulés en forme de fruits et de figurines.

Cette fabrication implique un progrès considérable, puisqu'elle suppose l'emploi de moules qui devaient être sculptés le plus souvent avec une grande finesse. Ce mode de fabrication était employé aussi pour des verres ornés de bas-reliefs sur lesquels on retrouvait souvent la marque de fabrique; une seconde inscription rappelait le nom de l'artiste; cette inscription était quelquefois en caractères bilingues.

Les verres *réticulés* ou à *réseau* étaient peu nombreux, et il est quelquefois difficile de se rendre compte de la façon dont ils ont été faits; le réseau était-il préparé à part et soudé après coup, ou bien était-ce une doublure intérieure sur laquelle avaient été faits des enlevés? On est peu fixé à ce point de vue; tel était le vase dit de Strasbourg de Maximin Hercule, détruit en 1870 dans le bombardement de Strasbourg.

Les vases *diatreta* peuvent être rangés dans cette catégorie.

On faisait à Rome un verre opaque rouge, teinté par le protoxyde de cuivre, qu'on désignait sous le nom de *kæmatinum;* la tête du Jupiter Sérapis qu'on y a trouvée était faite de ce verre.

D'autres vases imitaient la texture du bois avec ses filaments; quelques pièces sont formées de fils d'émail tournés en hélice : tels sont des agitateurs, des strygiles de bains, des styles, etc., dont il y a quelques-uns dans la collection Gréau.

Une autre espèce de vases étaient garnis de miniatures. Ils sont connus sous le nom de *vases mosaïques,* parce qu'ils sont formés, comme décor, de petites pièces, rapportées avec un fini inouï et entrelacées de lames d'or métallique.

Les vases dits *vases chrétiens* rappelaient les scènes du christianisme, quelquefois même des scènes mythologiques tracées avec une pointe sur une feuille d'or qu'on emprisonnait entre deux verres. Ce genre de décoration fut employé, au moyen âge, jusqu'au XIVe siècle.

Enfin nous avons à parler des *vases doublés,* dont il reste des spécimens complets et d'assez grande dimension.

Ils étaient formés d'un fond de verre bleu transparent, quelquefois violet, doublé extérieurement d'un émail blanc opaque; après coup, l'artiste venait, par des enlevés faits au ciseau ou à la roue, tracer des personnages et des scènes de la mythologie.

Il nous reste plusieurs vases de cette famille. Le vase Barberini ou vase de Portland, trouvé aux environs de Rome dans un tombeau qu'on croit être celui d'Alexandre Sévère; il est au British muséum; brisé par la canne d'un fou, il a été rétabli avec une grande habileté.

Le vase de Naples trouvé à Pompéi et qui est au musée de Naples est, quoique moins renommé, plus beau et plus fini de dessin que le vase de Portland.

Le vase Auldjo, au British Museum, a la forme d'une aiguière à orifice trilobé; il est moins grand et moins beau que les précédents.

Enfin, à part quelques pièces de moindre valeur, on n'a trouvé que quelques morceaux de pièces cassées dont on peut voir ici quelques spécimens. La perfection du dessin et le fini de la sculpture sont des plus remarquables et leur valeur devait être considérable.

M. Webb, de Londres, a cherché à reproduire quelques-uns de ces vases, et on peut se rappeler, à l'Exposition de 1878, un fac-similé du vase Portland qui n'était pas terminé, et dont cependant la valeur, comme main-d'œuvre, était déjà de 62,500 francs.

Il nous reste à parler des grandes œuvres en verre de l'antiquité décrites par les auteurs latins et dont on n'a trouvé aucun vestige, non plus que les moyens employés pour les fabriquer.

Hérodote dit qu'à Tyr, dans un temple d'Hercule ou Melkart, il vit une colonne d'émeraude, qui, la nuit, jetait un vif éclat; Pline ne croyait pas qu'elle fût d'émeraude, mais de verre.

A Rome, l'édile Marcellus Scaurus avait construit un théâtre à trois étages dont les colonnes au premier étage étaient en marbre, au deuxième en verre et au troisième en bois. Il avait coûté 20 millions.

La statue d'Auguste, à Rome, était de dimensions extraordinaires.

A Constantinople, la statue de Minerve en verre d'émeraude, apportée d'Égypte et qu'on croyait être du temps de Sésostris.

Dans une des salles du Labyrinthe, au 1er siècle, une statue colossale de Sérapis, en émeraude, haute de 9 coudées (plus de 4 mètres).

L'obélisque de Memphis, en quatre morceaux d'une hauteur totale de 4 coudées (environ 1m,80).

Dans le temple d'Héliopolis, la statue de Ménélas, en verre noir imitant le jayet.

Les éléphants d'Auguste, de grandeur naturelle, dans le temple de la Concorde.

Les quatre écrevisses du phare d'Alexandrie, faites en verre noir ou en obsidienne. Les Égyptiens passaient pour très bien couler les grandes pièces en verre.

La sphère d'Archimède, dans laquelle un homme pouvait se tenir debout.

Les cercueils en verre étaient nombreux; on connaît ceux de Bélus et d'Alexandre, dans lesquels leurs corps étaient conservés dans l'huile.

Il est remarquable que la couleur d'émeraude était celle qu'on imitait ou qu'on cherchait à imiter le plus souvent; cette teinte, à mon avis, était la teinte même du verre, toujours teinté par lui-même sans addition d'oxydes colorants et qui, vue sous une grande épaisseur, ressemblait de loin à l'émeraude, mais non à l'émeraude fine connue comme pierre dure et qui est un corindon coloré par des traces de chrome; cette dernière pierre d'émeraude était inconnue des anciens.

Nous avons aussi à parler des miroirs, dont les anciens connaissaient l'usage sans aucun doute; Aristote, Pline, Sénèque en parlent; ce dernier, en particulier, dit qu'on se servait à Rome de miroirs grands comme la personne et ornés d'or et d'argent ciselés.

On conserve au musée de Turin deux miroirs égyptiens en verre, trouvés dans les tombes de Sakkara, près Memphis; l'un est encastré au moyen d'un cercle de bois dans le siège d'une petite statue en pierre blanche; l'autre, encadré de même, est indépendant.

On paraît même avoir employé de véritables glaces pour clore les ouvertures des magasins. Vitruve raconte que Ctésibius, d'Alexandrie, avait imaginé de faire glisser et de ramener en place, à volonté, le miroir ou la glace de la boutique de son père, au moyen de poulies et de contre-poids cachés dans la muraille; on croirait entendre parler d'une boutique d'une de nos rues de Paris.

Ce n'est que plusieurs siècles plus tard, à Venise, qu'on se livra de nouveau à la fabrication des miroirs.

Mais les glaces fabriquées par coulage, comme l'étaient probablement les verres des miroirs antiques, ne devaient être réinventées qu'encore bien plus tard, en 1688, sur l'initiative d'un Français, Abraham Thevart, dans une verrerie qui est devenue la glacerie universellement connue de Saint-Gobain.

Il me reste à parler des *constructions en verre*, qui sont du plus grand intérêt; il en a été découvert dans le département des Côtes-du-Nord, de la Mayenne, etc., en Écosse, en Irlande, en Lusace.

Ce sont des murs très épais, ayant servi de remparts, et dont la conservation est assurée par une masse de terre très considérable dont ils ont été recouverts.

C'est une masse de nature incertaine, composée de matériaux volumineux, comme des grès par exemple, noyés dans du verre qui a pénétré dans les plus petites fissures; ce qui fait que le mur entier est d'un seul bloc.

Il est probable que ces ouvrages ont été obtenus par un procédé de cuisson et de fusion analogue à celui employé pour cuire la brique *à la volée*.

On mettait les pierres siliceuses ou calcaires par couches alternées avec des cendres et du bois dans des tranchées où elles étaient appuyées de tous côtés; le bois, qui avait été interposé en quantité convenable, avait produit par sa combustion la température nécessaire pour amener la fusion et l'agglomération de la masse.

Au IVe siècle, le démembrement de l'empire romain amena l'arrêt presque complet des verreries en même temps, du reste, que les fabrications de luxe de tout genre, et c'est à Byzance, sur les sollicitations et les encouragements de l'empereur Constantin, que les verriers émigrèrent. Ce genre de fabrication, si florissant chez les Romains, prit un nouvel essor chez les Grecs du Bas-Empire.

C'est à ce moment que se construisait la basilique de Sainte-Sophie, dans la construction de laquelle le verre fut employé sur une échelle inconnue jusque-là pour la confection des mosaïques murales; ces mosaïques, qui existent encore et qui ne tarderont pas à disparaître par suite de l'état d'abandon dans lequel on les laisse et du vandalisme de ceux qui sont chargés de les conserver, ces mosaïques, dis-je, sont très belles et généralement l'or entre deux verres y domine pour les fonds; elles ont, par suite, un caractère un peu différent de celles qu'on fit plus tard en Italie, à Venise, à l'église Saint-Marc, et à Rome, à la basilique de Saint-Pierre.

Cette prospérité eut son apogée au Xe siècle et dura jusqu'à la prise de Constantinople par les croisés, au XIIIe siècle (1204).

Les verriers se transportèrent en Italie et en particulier à Venise; ils paraissaient être, comme vous voyez, par nature, gens fort nomades. C'est de cette époque que date cette fabrication vénitienne, si renommée à juste titre pendant plusieurs siècles. Il existe des spécimens très complets et des plus remarquables dans toutes les collections d'Europe et même d'Amérique.

Par suite de son isolement, de son indépendance et de la tranquillité politique qui en était la conséquence, l'industrie s'y développa dans des proportions inconnues même des plus beaux temps de la Rome ancienne; l'exportation des objets en verre se faisait dans tous les pays confinant à la Méditerranée et même au delà; on y avait suivi pendant longtemps les errements usités dans les verreries anciennes, et longtemps aussi on s'était servi des produits et des résidus de même fabrication trouvés en Phénicie et à Byzance, et même des sables si renommés du Bélus et de Saint-Jean d'Acre.

Malgré le soin jaloux avec lequel le conseil des Dix avait veillé à la conservation des

secrets de cette industrie, l'Allemagne, et en particulier la Bohême, avaient pu attirer quelques verriers renommés; aussi, au XVIIe siècle, Venise perdit-elle sa prépondérance et les verreries de Bohême, dans un genre un peu différent, s'y substituèrent-elles presque complètement.

Comme industrie de luxe, la France et l'Angleterre voyaient aussi se développer cette industrie de la verrerie, beaucoup plus qu'elle ne l'avait fait jusque-là, quoique le XVIe siècle eût été pour elle une époque de rénovation, comme pour toute industrie touchant aux arts somptuaires.

On avait fait du verre de tout temps dans les Gaules, même du temps de la splendeur de l'empire romain, et beaucoup de localités qui sont encore occupées par des verreries avaient été des centres de fabrication importante; il en était ainsi sur les bords du Rhin, à Cologne et à Strasbourg, dans le bassin du Rhône, à Rive-de-Gier et en beaucoup d'autres endroits.

Je disais que les verres de Bohême prirent la place des verres de Venise et, en effet, après avoir fait des pièces un peu analogues comme formes, le génie allemand ne tarda pas à les changer en donnant des pièces plus lourdes; de plus, les Bohémiens employèrent alors comme moyen de décoration la taille du verre, qui eut une vogue très grande et qui amena l'exécution de pièces extrêmement remarquables pour le produire.

Ils avaient imité ainsi ce qu'avaient fait les Romains avant eux dans leurs vases, dont on a trouvé une grande partie taillés, gravés et même sculptés, peut-on dire.

Une différence profonde existait entre Venise et la Bohême dans la qualité du verre : celle du verre de Bohême était de beaucoup supérieure à ce qui avait été fait jusqu'alors à aucune époque.

Les verriers étaient, en Bohême, dans des conditions très favorables pour le produire.

La silice fournie par des cailloux roulés était très pure; la potasse provenait des plantes des forêts dans lesquelles les verreries étaient installées, et où on rencontrait en même temps du calcaire très pur; de telle sorte qu'on obtenait un *fort beau verre* comme couleur, assez dur et se rapprochant plus qu'aucun autre verre fait antérieurement du cristal de roche; c'est de là même que vient le mot *cristal* et, en effet, le cristal n'a pas toujours été le genre de verre que nous connaissons sous ce nom, c'est-à-dire un composé dans lequel la chaux est remplacée par l'oxyde de plomb.

Pour les objets de gobeletterie et les objets d'ornement, sauf dans les vitraux d'église, la tradition des verres colorés avait à peu près disparu ; ce sont les Bohémiens qui l'ont retrouvée.

Ils ont fait, non seulement des verres teintés dans la masse avec les oxydes métalliques que nous vous avons énumérés, mais encore des verres doublés, et ils ont été pendant très longtemps les seuls à les faire.

Reprenant en cela la fabrication ancienne, dont les Romains nous ont laissé de nombreux exemples, ce n'est qu'au commencement du siècle que les verreries de l'Est, sous la direction d'industriels éclairés, ont commencé à les imiter et souvent à les surpasser.

Depuis le commencement du XIIIe siècle, la verrerie en France avait toujours été pratiquée; elle avait acquis même une certaine importance, le plus souvent en imitant la verrerie de Venise.

Un centre de fabrication qui paraît avoir été important se trouvait dans la Margeride, dans le département de la Lozère.

Il y en avait eu dans le Nivernais, à Nevers, où s'était développée en même temps l'industrie de la faïence, si universellement connue.

Il y en a très peu de spécimens dans cette Exposition, malheureusement, et ceux qui paraissent en être ne sont pas présentés comme étant des verres français.

Toute la province de la Normandie enfin était couverte de verreries dont la multiplicité s'explique par la présence de nombreuses forêts.

Beaucoup des pièces qui y étaient produites se distinguaient des formes de la verrerie vénitienne et avaient un caractère propre, non sans valeur.

Il n'y en a pas dans ce palais; mais l'Exposition de Rouen, ouverte en ce moment, en contient de nombreux et beaux spécimens.

L'emploi des verres doublés et triplés a amené avec la taille du verre une fabrication nouvelle, consistant à faire des enlevés plus ou moins importants, mais généralement d'un goût douteux; aussi ce genre de fabrication a-t-il été assez rapidement abandonné, et, depuis trente ans, l'éducation artistique du public aidant, petit à petit, on s'est rapproché des meilleures conditions où devrait toujours être employé le verre, c'est-à-dire en utilisant sa transparence et sa malléabilité.

Il me semble, du reste, que le verre ne doit être utilisé, au point de vue de la décoration, que dans ces conditions; si on l'emploie comme corps opaque, il se rapproche tellement d'autres substances telles que la porcelaine et la faïence, que la différence n'en est plus possible; le verre perd alors toutes ses qualités; il n'y a pas lieu de le préférer à l'une ou à l'autre de ces substances.

Son emploi peut être encore très favorable pour l'imitation de pierres gemmes ou de pierres précieuses, et c'est ce qu'on tend encore à faire actuellement, comme l'avaient fait les anciens de tout temps.

On peut voir, dans l'exposition moderne, des spécimens très remarquables de verres employés dans ces conditions et sur lesquels ont été appliqués des émaux généralement d'un emploi heureux.

Comme entrant dans l'histoire du verre, nous avons à parler des émaux appliqués sur les métaux et plus particulièrement sur cuivre.

Les Byzantins sont les premiers qui aient fait de ces applications, soit en émaux champlevés, soit en émaux cloisonnés.

On ne paraît pas en avoir fait, à Venise, d'une façon courante.

Ce n'est qu'au XVIe siècle, dans le Limousin, à Limoges même, qu'on a fabriqué ces émaux dits *limousins,* dont vous voyez des spécimens si remarquables dans le Musée rétrospectif.

Ces émaux sont formés d'un fondant blanc, qu'on appelait marzacotto en Italie, ou marticuite en France, que l'on colorait et qu'on appliquait sur cuivre. Pour faire l'émaillage, voici comment on procède : l'émail, fondu à l'état brut, est pulvérisé dans l'eau, ou s'il est pulvérisé à sec; on le lave pour enlever la partie limoneuse ou la plus fine, qui empêcherait le glacé à la cuisson qui doit se faire très rapidement.

Une fois que le cuivre est parfaitement décapé, on applique cet émail humide, on l'étend avec un couteau ou en frappant légèrement sur le bord de la pièce; il s'étend d'une façon régulière; on présente alors la pièce dans un moufle chauffé très fortement par la partie supérieure, la glaçure se fait, et on obtient une plaque de métal émaillée d'une façon régulière sur toute la surface; on la contre-émaille en dessous, en mettant une couche d'émail semblable, de façon que le cuivre ne se gondole pas; ceci fait, on applique ce que l'on appelle du *limousin;* c'est un émail blanc sur lequel on fait des dessins ou des figures suivant un carton dessiné d'avance.

Au XVIe siècle, on faisait ces émaux soit à fond violet foncé ou jaune foncé, produit par le fer et le manganèse, mais on en faisait encore sur fond blanc ou fond d'émail.

On peut voir dans l'église Saint-Pierre de Chartres des panneaux de très grande dimension faits par Pierre Reymond où le fond est blanc; l'émail est analogue à celui d'un cadran de montre ou de pendule; des dessins en émaux de couleur représentent les douze apôtres; ces pièces sont extrêmement belles.

Les émailleurs de cette époque étaient de véritables artistes dont les principaux sont connus de vous : Léonard Limosin, Nardon Pénicaud, Jehan Court, Pierre Reymond.

Il me serait difficile de vous parler des émaux et des verres qui ont été fabriqués en Chine et au Japon; il est bien certain que cette fabrication était connue dès la plus haute antiquité dans l'extrême Orient, et que, parmi les pièces qu'on a reçues en Europe, il y en a de très anciennes et d'une très grande valeur; je n'ai pu avoir de renseignements suffisants à leur endroit.

Les couvertes qu'on applique sur la terre et qui forment la base des décorations céramiques ne sont autre chose que du verre; ainsi, dans la faïence, la couverte opaque stannifère, qui contient de l'étain à l'état de bioxyde, est un verre plombeux dans lequel on a introduit cet opacifiant; ce verre ou cet émail est ensuite appliqué sur la terre préalablement cuite en biscuit, puis soumis à une deuxième cuisson; par suite de son opacité, il masque la teinte rouge que possède ordinairement la terre chargée d'oxyde de fer.

C'est en Italie, à Urbino, qu'a été inventé ce genre de poterie céramique, que des artistes du plus grand talent savaient décorer et orner et qui avait pris le nom de *majolique*.

L'inventeur de la majolique est, croit-on, Luca della Robbia, qui a fabriqué des pièces de grand prix dont on voit quelques spécimens au Musée rétrospectif; cette fabrication s'était répandue dans une partie de l'Italie; des villes de Faenza, Pesaro, Gubbio, chacune avait son cachet et son genre de fabrication particulier.

Ultérieurement, on a fait ce qu'on désigne sous le nom de terre de pipe.

C'est une espèce de faïence dans laquelle le biscuit est blanc et sur lequel, par suite, il est inutile de déposer un émail opaque; la couverte est alors un véritable cristal dans lequel on ajoute de l'acide borique, au moyen du borate de soude ou borax.

On a, de cette façon, des couvertes qui sont extrêmement glacées et brillantes, mais qui ont le défaut de résister difficilement au rayage du couteau.

Le verre, comme je l'ai dit, avait été employé en mosaïque par les Byzantins pour la basilique de Sainte-Sophie; mais il est certain que les Égyptiens s'en étaient servis avant eux pour la décoration murale et même pour des pavements.

Ce genre d'ornementation, employé sous Constantin, s'était répandu, et en Italie on en avait fait aussi.

L'usage en était même très fréquent.

Ainsi à Saint-Marc, à Saint-Pierre et autrefois dans le forium de Naples, il existait des mosaïques qui n'étaient pas seulement formées avec des morceaux de verre de nuances diverses, disposés sans symétrie les uns à côté des autres, mais rangés suivant des contours définis produisant des dessins.

Nous avons eu occasion de voir d'assez grandes quantités de ces mosaïques, et beaucoup étaient formées de verres transparents, qui, posés sur un ciment blanc, paraissaient opaques; pour moi, il est évident que l'emploi de ces verres a été le point de départ de celui des verres transparents servant à la fabrication des vitraux.

Ce sont les Byzantins qui, les premiers, ont employé les verres colorés pour servir à l'ornementation des fenêtres. Ils les employaient sous de très petites dimensions et enchâssés dans du bois ou dans du plâtre; ce n'est qu'ultérieurement qu'on eut l'idée

de réunir ces morceaux les uns à côté des autres par des plombs, en formant des panneaux transparents de grande dimension.

Jusqu'à une époque assez récente, on avait douté que les Romains connussent l'emploi du verre pour clore les fenêtres des habitations; M. Didron a eu l'obligeance de me parler d'une fenêtre qu'il avait vue à Pompéi et qui prouve que les Romains le connaissaient parfaitement.

Il a trouvé, en effet, une feuille de verre qui bouchait une sorte de barbacane et qui avait $1^{m},45$ de haut sur $0^{m},11$ de large; elle était d'un seul morceau et avait été coulée; elle était enchâssée dans une sorte de ciment rougeâtre. Le verre en était assez blanc.

Quoique d'un usage peu général, il est plus que probable que ce morceau de verre n'était pas le seul qui y existât.

On comprend, d'un autre côté, que l'usage en était peu nécessaire, vu la douceur du climat de l'Italie.

On avait garni quelquefois les fenêtres de verres plats ouverts en forme de disques, qu'on appelle cives et qu'on juxtaposait par des plombs que l'on soudait entre eux; c'est en Allemagne qu'on les aurait employés pour la première fois.

A partir du IVe siècle, les églises et les monuments religieux étaient garnis de vitraux; la plupart des auteurs religieux, Lactance, Chrysostôme, Prudence, en parlent dans leurs écrits; au VIe siècle, Grégoire de Tours, Fortunat également. D'après leurs descriptions, l'ensemble en était merveilleux; tous se louent de l'effet que produit la lumière quand elle passe à travers ces verres qu'ils comparent à des pierres précieuses. Il n'est pas douteux que les verres qui les composaient ne fussent colorés.

Plus tard, on dessina des personnages et le vitrail fut désormais inventé tel que nous le connaissons.

L'idée de réunir les verres par des plombs creusés avait été très favorable à la décoration par les verres colorés, en formant une sertissure qui arrêtait la vue et séparait les tons des verres.

Ces plombs, d'abord fondus dans des lingotières, furent, à partir du XVIe siècle, laminés dans un appareil appelé tire-plomb, encore usité aujourd'hui.

Les plombs, soudés entre eux, sont ensuite attachés à des armatures en fer et forment un ensemble très solide.

Des vitraux qui nous restent, les plus anciens datent du XIe siècle; et encore ne sont-ils pas en France.

En Bavière, il existe, en effet, trois vitraux qui dateraient de cette époque; mais en France il existe des vitraux qui datent bien certainement du XIIe siècle et qui sont de la plus grande beauté.

Ils sont encore assez nombreux : ici, à l'exposition même, il y a quelques panneaux des vitraux de Châlons-sur-Marne qui proviennent de l'église primitive; ces vitraux n'étaient pas en place; on les a trouvés dans des caisses et on les a remontés; les vitraux actuels de Châlons sont du XVIe siècle.

La fabrication des vitraux du XIIe siècle est remarquable par la couleur de ses verres, qui sont toujours beaux de tons, très harmonieux et savamment employés.

Ils sont très bien exécutés.

Le caractère des personnages est tout à fait romain, tant par les figures que par les costumes.

Nous avons eu occasion d'analyser les verres anciens des diverses époques et nous avons constaté que les mieux composés de tous étaient ceux du XIIe siècle et, après, ceux du XIIIe, etc.

Il s'ensuit que plus les verres sont anciens, et meilleurs ils sont; c'est ce qui arrive pour beaucoup de pièces de verrerie; ainsi les pièces fabriquées en Égypte étaient de meilleure qualité et mieux faites que les pièces fabriquées en Phénicie, beaucoup plus tard.

Les vitraux, au XIIe siècle, étaient faits dans les couvents, qui étaient, à cette époque, de véritables villes où tous les corps de métiers se trouvaient réunis.

Au XIIIe siècle, la fabrication se développa beaucoup; elle cessa de se faire en partie dans les couvents et devint en partie laïque; en même temps, elle dégénéra et fut moins soignée, les vitraux furent moins bien exécutés; du reste, la quantité qu'on en fabriquait était tellement considérable qu'on comprend qu'il en ait été produit de très bons et en même temps de très mauvais.

Pour vous donner une idée de la quantité qui en avait été faite à cette époque, d'après Levieil, historien très compétent, dans le diocèse de Paris, il y avait quarante églises garnies de vitraux; dans l'île de la Cité, dont la dimension était plus faible qu'elle ne l'est actuellement, il y avait dix-huit églises ayant toutes des vitraux de couleur; or les fenêtres du XIIIe siècle étaient de très grande dimension, il s'ensuit qu'il fallait des quantités considérables de verre et que le nombre de fabriques nécessaires pour suffire à cette consommation avait dû être très élevé.

Au XIVe siècle, la fabrication diminua un peu, les vitraux furent moins bien faits et moins bien composés.

Au XVe on en fit encore moins.

Enfin au XVIe, la fabrication fut reprise avec une nouvelle ardeur. C'était l'époque de la Renaissance; les vitraux se ressentirent de la nouvelle impulsion donnée aux arts, on les fit avec des verres nouveaux, très différents de ceux qui avaient été employés jusque-là et les vitraux du XVIe siècle ont, en effet, un caractère tout différent de ceux du XIIe et du XIIIe siècle.

A cette époque, non seulement les verres ne sont plus les mêmes, mais ils sont employés d'une façon différente; ils sont d'une dimension beaucoup plus grande, les plombs sont moins nombreux.

Le dessin des personnages est fait d'une façon tout à fait distincte. Au XIIe et au XIIIe siècle, le dessin était exécuté par un seul trait qui suit les contours; quand on voulait l'ombrer, on faisait de petits traits les uns à côté des autres, plus ou moins rapprochés, en forme de hachures, mais sans jamais faire de demi-teintes.

Vers la fin du XIVe siècle et au XVe on commence à faire des demi-teintes et un peu de modelé, mais au XVIe on voit les vitraux tout à fait traités comme des tableaux et se rapprochant de la peinture à l'huile.

Beaucoup sont des plus remarquables; les peintres verriers étaient, à cette époque, de véritables artistes. Il me suffit d'en citer quelques-uns : Bernard Palissy, Jean Cousin, Robert Pinaigrier, Augrand Leprince, qui ont exécuté de véritables chefs-d'œuvre.

Au point de vue de la fabrication des verres, je vous disais que, non seulement ils étaient plus minces, mais qu'encore ils étaient plus variés et plus nombreux de teintes.

Cette variété avait été obtenue par un procédé de fabrication tout spécial, qui était celui du doublage, c'est-à-dire que pour obtenir un ton on mettait deux couleurs différentes l'une sur l'autre; ainsi, pour des violets, on doublait du bleu avec du pourpre et suivant la couleur que l'on voulait obtenir, on augmentait le nombre de couches de l'une ou de l'autre de ces couleurs; c'est ainsi qu'on trouve des verres ayant cinq et même sept couches différentes; cela avait d'abord le grand avantage de donner des teintes variées, mais en même temps on obtenait du verre ayant une grande douceur de ton et en même temps une

grande profondeur; ce procédé dénotait une habileté et une science considérables de la part de leur inventeur, qu'on n'a pas connu.

En résumé, les verres du XVIe siècle sont de beaucoup supérieurs en eux-mêmes, comme teintes, aux verres du XIIe et du XIIIe siècle; ils sont plus variés et mieux fabriqués, plus égaux et plus plats; mais, comme solidité et comme composition, ils leur sont inférieurs; quoique plus récents, ils s'attaquent plus facilement aux agents atmosphériques.

Au XVIIe siècle, la fabrication avait presque cessé et le seul décor alors employé était celui obtenu par un procédé dont j'ai omis de vous parler, décor tout nouveau trouvé vers la fin du XIIIe siècle; je veux parler de la coloration du verre en jaune par l'application d'un sel d'argent sur une de ses faces.

Ce nouveau procédé eut une influence considérable sur l'aspect des vitraux.

Quand on dépose à la surface du verre un sel d'argent répandu dans un milieu inerte, tel que de l'ocre ou une terre quelconque broyée très fine, et qu'on vient à le chauffer, il se fait à la surface un dépôt d'argent métallique très fin ou d'un oxyde d'argent, au minimum, qui donne une teinte jaune très remarquable et très belle et qui pénètre le verre plus ou moins profondément, suivant, que l'on chauffe plus ou moins et suivant la qualité du verre.

Cette propriété était complètement inconnue aux XIIe et XIIIe siècles, quoique tous les verres fussent susceptibles de prendre cette coloration dans les mêmes conditions.

A ce sujet, nous avons fait des essais avec un morceau de verre du XIIe siècle provenant de la cathédrale de Poitiers, sur lequel nous avions appliqué du jaune d'argent; il s'est teint dans les meilleures conditions, absolument comme les verres du XVIe siècle.

Comme nous le disions, cela changea beaucoup l'aspect des vitraux, par la teinte jaune appliquée sur de grandes surfaces en motifs architecturaux et autres; bien des parties des personnages, les draperies, les cheveux furent faites en jaune d'argent; il y en a un exemple très frappant ici dans le vitrail de Saint-Julien-du-Sault qui est dans la salle des vitraux anciens : toutes les femmes ont les cheveux jaunes.

Au XVIIe siècle, quoiqu'on ne fît presque plus de vitraux, le peu qui restait était décoré avec du jaune à l'argent plus ou moins intense.

En 1740, à l'époque où écrivait Levieil, la fabrication des verres de couleur avait, pour ainsi dire, complètement cessé, à tel point qu'il lui était impossible de trouver des verres rouges, même en Allemagne.

Au commencement du siècle seulement, plusieurs archéologues et collectionneurs reprirent l'étude des vitraux; mais c'est seulement vers 1830 qu'on commença à refaire des verres de couleurs propres à composer des vitraux ou à restaurer les anciens.

Depuis cette époque, cette fabrication s'est beaucoup développée, car, depuis quelques années, le vitrail a été employé pour la décoration des habitations particulières et l'on a fait même du vitrail civil.

J'ai dit que le verre était composé de silice, de soude et de chaux, et que le cristal était composé de silice, de potasse et d'oxyde de plomb.

L'emploi du plomb pour la fabrication de la gobeletterie ne date que du milieu du XVIIe siècle environ, et ce sont les Anglais qui commencèrent à l'employer dans des circonstances assez particulières.

Jusqu'alors, les verreries s'étaient établies dans les forêts, puisque le combustible était le bois. En Angleterre, où on fabriquait aussi du verre, les bois s'épuisèrent rapidement et mirent les verriers dans une situation assez critique; ils songèrent alors à utiliser le charbon de terre, qu'ils avaient en abondance; on fit donc les premiers fours chauffés au charbon; ces fours, assez peu étudiés (on ne se rendait pas bien compte des qualités de ce genre de

combustible peu connu), ne donnèrent pas de très bons résultats, et on n'obtint pas avec eux la température élevée nécessaire pour faire fondre le verre dans de bonnes conditions.

Il se produisait de plus un autre inconvénient, provenant de l'entralnement des cendres toujours ferrugineuses, qui donnaient au verre une teinte verte, sombre, désagréable.

On fut alors amené à changer la forme des creusets qu'on fit en forme de cornues à col très court; la calotte dont on le surmontait garantissait la surface du verre du contact si préjudiciable des cendres et des gaz réducteurs ; mais il arriva que la chaleur se transmettant plus difficilement par suite du défaut de contact, la fusion s'opéra bien plus difficilement ; pour la rendre plus prompte, on remplaça la chaux, et même la soude en partie, par l'oxyde de plomb à l'état de litharge ; l'oxyde de plomb donne, en effet, des verres d'une fusion beaucoup plus facile et plus prompte.

Ce cristal, qui était très dense et très coloré, fut amélioré : on diminua la proportion d'oxyde de plomb qui, au début, était excessive.

La substitution de la potasse à la soude le rendit, en même temps, plus blanc.

Grâce à la pureté des matières premières, le cristal qu'on fait actuellement, en France et en Angleterre, dans les principales cristalleries, est de la plus grande beauté, tant au point de vue de la blancheur qu'au point de vue de la réfrigérence et de la sonorité.

Malgré ces qualités, à nos yeux, le cristal a une infériorité sur le verre qui provient de ce que, en dehors du prix élevé auquel il revient, par suite de sa composition, il est moins solide et se raye beaucoup plus facilement.

Le verre, à ce point de vue, doit être préféré, même pour les objets de luxe ; aussi le cristal ne doit-il être employé qu'en utilisant ses qualités réfrigérentes, et, par suite, être travaillé assez épais pour être taillé à facettes. C'est, du reste, ce qui se fait généralement ; mais dès qu'une pièce n'est pas dans ces conditions et qu'elle doit être mince et légère, l'emploi du verre est préférable, celui que l'on fait actuellement étant très blanc lui-même et pouvant lutter avec le plus beau cristal.

Nous avons terminé, messieurs, l'histoire du verre ; elle est assez incomplète, en particulier pour les verres français. Ainsi il est certain qu'il y a eu des verreries en France nombreuses et d'une certaine importance ; elles ont fait de la verrerie artistique très analogue à ce qu'on faisait à Venise. Cela n'a pas eu le caractère précisément de l'originalité, mais néanmoins les produits qu'elles ont donnés ont été pris souvent pour des verres de Venise.

Nous comparerons, pour terminer, la verrerie moderne à la verrerie ancienne, dont nous avons les spécimens dans cette Exposition même sous les yeux.

Au point de vue de la matière, il n'est pas douteux que, par suite des progrès de la chimie et des industries qui s'y rattachent, les verres modernes, généralement bien fabriqués, ne soient supérieurs aux verres anciens ; la pureté des matières employées et la possibilité de les analyser permettent d'obtenir des verres d'une composition beaucoup plus régulière et beaucoup plus certaine, bien différente en cela de celle des verres anciens, dans lesquels l'irrégularité dans la composition des produits fournissant la matière alcaline en particulier, rendait la fabrication très incertaine. L'emploi de la chaux en quantité suffisante est général maintenant.

Toutes les colorations des verres anciens peuvent être reproduites d'une façon analogue dans les verres modernes, contrairement à l'opinion encore très souvent accréditée.

En ce qui regarde la mise en œuvre même du verre, sans dénier aux verriers modernes une habileté manuelle considérable, il est impossible, en présence des spécimens qui nous

sont fournis, de ne pas les trouver inférieurs aux verriers, leurs ancêtres, qui, du reste, devaient être aussi artistes qu'artisans.

Il existe à cela plusieurs causes dont la première réside dans l'emploi bien plus général qu'on fait du verre à l'époque actuelle, emploi tout différent de celui fait aux époques antérieures, où le verre n'était utilisé que pour des objets de luxe et de pure décoration.

La production considérable d'objet à bas prix, nécessaires pour répondre aux besoins de la consommation, devait amener une spécialisation dans la fabrication, bien faite pour anéantir, chez l'ouvrier verrier, tout esprit d'initiative et de recherche.

Un ouvrier auquel on demande de faire 400 verres à gaz tous les jours est peu disposé à chercher des formes artistiques ou quelque chose de nouveau comme grâce de forme. Il est trop fatigué de son travail; ce qu'on lui demande, c'est de faire ses verres à gaz le mieux possible et d'en faire beaucoup; aussi les ouvriers verriers, généralement, manquent-ils d'esprit d'initiative.

Une autre cause, que M. le Président du conseil a signalée dans une réunion des exposants de ce palais même, provient de la disparition de l'apprentissage; et, pour la verrerie en particulier, du petit nombre d'apprentis faits généralement, surtout dans les établissements situés à proximité des grandes agglomérations industrielles.

Aussi comme tous les verriers, nos confrères, qui sont dans les mêmes conditions que nous, nous pouvons dire que nous ne faisons pas d'élèves; en vingt ans, nous n'avons pu faire que trois ouvriers verriers. Ceux qu'on a actuellement viennent de province, d'endroits assez éloignés, où ils sont obligés de rester; ils ne viennent que par circonstance et à condition de recevoir un salaire plus élevé.

Il en résulte, comme conséquence, l'impossibilité d'une sélection efficace; le besoin de gagner vite fait délaisser au plus grand nombre d'enfants, employés comme aides, une profession où l'apprentissage est long et les conditions de travail particulièrement pénibles.

En général, dans la verrerie, on a, comme aides, ce qu'il y a de plus mauvais dans la population. Aussi les enfants des ouvriers verriers travaillent-ils rarement dans les verreries où leurs parents sont employés; ceux-ci, qui voient quel est le travail qu'on exige d'eux et le mal qu'ils ont, ne les font que très rarement travailler avec eux; ils préfèrent leur donner une autre profession. De telle sorte que ce sont, le plus souvent, les enfants les plus misérables et abandonnés absolument à eux-mêmes qui forment les aides des verriers des environs de Paris; n'étant pas surveillés, il n'est pas étonnant que, dans ces conditions, ces enfants, à la moindre observation, quittent l'atelier, trouvant facilement à vivre par des travaux tout différents et bien moins pénibles.

Une dernière cause enfin provient du défaut d'éducation artistique donnée aux ouvriers verriers.

Notre expérience personnelle nous permet de dire que le plus grand nombre d'entre eux est incapable de dessiner exactement un objet qui serait mis sous leurs yeux et, par suite, d'en apprécier les finesses et les qualités.

Abandonnés à leur propre initiative, ils ne peuvent produire, le plus souvent, que des pièces sans goût et sans caractère.

Cette lacune, très préjudiciable en présence des efforts faits surtout chez les nations voisines, peut et doit être comblée par des leçons de dessin données, s'il le faut, dans les usines elles-mêmes, et par la présentation de modèles convenablement choisis.

Ainsi nous avons amené ici un certain nombre de nos ouvriers les plus capables, et nous avons été étonnés d'abord de leur ignorance; mais aussitôt qu'ils ont vu des pièces

d'un travail différent de celui qu'ils font ordinairement, ils sont devenus très curieux et se sont ingéniés à reproduire ce qu'ils avaient vu ; ce qui tendrait à prouver que les visites aux expositions sont très profitables et qu'il serait bon de les encourager par tous les moyens possibles.

C'est, du reste, ce qu'a compris l'Union centrale des Arts décoratifs et ce qu'elle a réalisé par ses expositions d'art instituées tous les deux ans.

Il y a lieu de l'en remercier vivement et de la féliciter de son succès bien mérité.

Ces expositions permettent, en effet, d'apprécier les progrès réalisés dans une période de quatre années; en même temps, par le choix éclairé que fait à chacune d'elles le comité de l'Union centrale des Arts décoratifs, sous l'inspiration de son président M. Antonin Proust, elle constitue un musée permanent de la plus grande valeur et de la plus grande utilité pour l'instruction nationale, dont elle facilite l'accès de la façon la plus libérale.

Messieurs, nous avons terminé. Nous vous remercions de l'attention que vous avez bien voulu nous prêter, et nous vous donnons rendez-vous ici, jeudi prochain, pour parler des procédés employés à l'époque actuelle pour la fabrication du verre. (*Applaudissements.*)

14 Octobre 1884.

SECONDE CONFERENCE

Mesdames, Messieurs,

J'aurai l'honneur de vous parler aujourd'hui des procédés de fabrication du verre employés à l'époque actuelle.

L'importance qu'a prise cette industrie depuis cinquante ans a suscité des procédés tout nouveaux, et qui sont extrêmement différents de ceux employés autrefois pour la fabrication des objets que nous avons décrits au cours de la séance dernière.

Pour fondre le verre, il faut une température qui ne soit pas inférieure à 1,000 degrés, et, pour beaucoup de verres, cette température doit même être de 1,600 et de 1,800 degrés.

Pour arriver à produire ces températures considérables, on doit construire des fourneaux d'une nature spéciale, où la chaleur soit concentrée et vienne agir sur des creusets ou récipients dans lesquels la matière est fondue et d'où elle est extraite par les ouvriers pour être mise en œuvre.

Les centres de fabrication ancienne avaient été primitivement installés sur le bord de la mer, et j'ai eu l'honneur de vous parler des verreries installées dans les villes d'Alexandrie, de Tyr, de Sidon, de Sorrente, de Byzance.

Le sable propre à faire le verre étant regardé comme l'élément indispensable et le plus difficile à trouver, on pensait pouvoir se le procurer plus facilement étant placé dans cette situation; d'autant que l'exportation des verreries fabriquées n'en était que plus facile; les combustibles nécessaires, qui, à cette époque, étaient le bois, n'étaient considérés que comme un accessoire d'une importance minime, eu égard au prix très élevé auquel se vendaient les pièces que l'on fabriquait et qui n'étaient jamais que des pièces de luxe.

Les verreries de Venise même avaient été installées au bord de la mer, et ce n'est que plus tard, au XVIe siècle, quand les verriers établis en Bohême eurent substitué leur fabrication à la sienne, que les verreries se construisirent près des combustibles, c'est-à-dire au milieu des bois. On était là à même de trouver tout le combustible nécessaire, dans les meilleures conditions d'abondance et de bon marché.

Ce mode d'existence des verriers au milieu des bois fit même qu'ils devinrent généralement très indépendants, et dans les Gaules, où les verreries étaient nombreuses, ils étaient regardés comme des hommes *libres* ou, autrement dit, auxquels il était plus facile qu'à d'autres d'échapper à l'application des lois; cela n'a pas peu contribué, dans la suite, à leur faire octroyer ces privilèges de noblesse dont il a été si souvent parlé, privilèges qui, plus tard, ne furent pas donnés aux verriers, comme on le croit généralement, mais qui permirent aux nobles de pouvoir, sans déroger, travailler comme verriers.

Dans l'antiquité, d'après Pline, c'était le bois de tamaris qu'on employait de préférence pour fondre le verre; et en effet, ce bois, qui pousse souvent au bord de la mer, est très propre, comme essence, à être employé dans les verreries pour la production des températures élevées qui y sont nécessaires.

Plus tard, on prit le bois dans les forêts au milieu desquelles avaient été établies les verreries, en choisissant les essences les plus convenables.

Ce n'est qu'au commencement du XVIIe siècle, en 1635, qu'en Angleterre on fit les premiers essais pour remplacer le bois par la houille ou charbon de terre; ils furent généralement assez défavorables; la température qu'on obtint était loin d'être celle produite par la combustion du bois : ce qui se comprend assez, d'après l'ignorance où l'on était des conditions nécessaires pour produire la combustion de la houille d'une composition très différente; et il est certain que les fours au bois sont faciles à construire et à diriger, les seules conditions nécessaires étant que le bois soit bien sec et en morceaux suffisamment petits pour brûler très rapidement.

Actuellement, il y a encore, en Normandie, des verreries qui marchent au bois, mais leur nombre diminue tous les jours, et évidemment, d'ici à quelques années, elles auront cessé d'exister, faute d'aliments suffisamment économiques.

Les fours chauffés à la houille ont été au début, comme je vous le disais, assez imparfaits, et ce n'est que postérieurement qu'on a obtenu des températures suffisamment élevées, mais toujours dans des conditions défectueuses au point de vue de la consommation; le plus souvent, la quantité d'air nécessaire pour brûler le charbon et les produits qui proviennent de sa distillation étant en proportion insuffisante. Actuellement encore, il existe des fours qu'on appelle fours parisiens, qui sont des appareils très imparfaits à ce point de vue : la consommation y peut être, au bout de quelques mois de marche, de 70 pour 100 supérieure à celle qui eût été nécessaire pour produire la même quantité de verre fondu, si le four était resté dans de bonnes conditions de construction; cette proportion excédante de combustible est absolument perdue, en ce sens qu'elle ne sert qu'à chauffer une autre partie de l'appareil, la cheminée, dans laquelle la production d'une température si élevée est inutile, si elle n'est pas nuisible.

Frappé des inconvénients des fours ordinaires, et ayant pu apprécier les bons résultats obtenus par l'utilisation des gaz des hauts fourneaux, utilisation amenée par les travaux d'Ebelmen, de Thomas et Laurieus, etc., on a cherché à employer le charbon dans d'autres conditions, c'est-à-dire en l'utilisant à l'état de combustible gazeux.

On a construit des gazogènes qui ont utilisé cette réaction chimique, qui consiste à produire d'abord de l'acide carbonique qui, en contact avec une nouvelle quantité de charbon, se transforme en oxyde de carbone, gaz éminemment combustible et calorifique.

Ce gaz est conduit dans le laboratoire du four, et on en opère la combustion en y amenant simultanément la quantité d'air nécessaire et suffisante.

Ce procédé de chauffage était déjà une grande amélioration, puisqu'il amenait une économie notable sur le procédé par combustion directe; mais il appartenait à M. William Siemens, ingénieur allemand, de le perfectionner et de l'améliorer encore, en chauffant les

gaz combustibles et l'air lui-même ; il utilisa aussi la chaleur perdue des gaz brûlés qui avaient produit leur effet dans le laboratoire, sur les creusets contenant le verre en fusion ; il désigna ce système de four sous le nom de *four à gaz et à chaleur régénérée.*

Les températures obtenues dans ce four sont très élevées et peuvent aller à 2,000 degrés et plus ; elles n'ont pour limite que la température même de dissociation, c'est-à-dire celle où l'acide carbonique se redécompose en oxyde de carbone et oxygène.

Ce sont les premiers fours réellement économiques, et ils ont rendu des services considérables.

Voici quelle en est l'organisation :

On produit le gaz dans des gazogènes indépendants et on l'amène au four même où sont les creusets, en le chauffant préalablement dans des chambres de récupération placées sous le four ; ces chambres ont été chauffées par la chaleur perdue des gaz sortant du four et y ayant produit leur effet. L'air comburant passe dans d'autres chambres également chauffées et est amené dans un même brûleur où se fait le mélange, en produisant la température avec facilité.

L'économie réalisée sur les anciens fours, dans ces conditions, est de 40 pour 100.

Malgré leurs avantages, ces fours n'ont pas été adoptés aussi généralement qu'on aurait pu le supposer ; cela tient un peu au prix élevé auquel revient leur construction, et de plus, à certaines difficultés dans la manière de les diriger, qui font que peu d'usines sont dans les conditions nécessaires pour les employer facilement.

L'emploi des combustibles gazeux n'a pas eu seulement les avantages économiques que nous avons signalés, il a encore permis d'opérer une nouvelle amélioration dans les fours de fusion et dans les procédés de travail du verre.

On a supprimé les creusets ou cuvettes dans lesquels s'enfournent les compositions vitrifiables. Ces creusets sont généralement au nombre de 12, 18 et 20 ; on les a remplacés par une seule capacité appelée *bassin.*

Ce bassin, chauffé directement par les gaz, est rectangulaire ou souvent arrondi à l'une de ses extrémités.

La composition vitrifiable pulvérulente y est introduite à la pelle d'un bout, tandis que de l'autre on puise le verre fondu pour le mettre en œuvre. La combustion des gaz se fait à la partie supérieure, à la surface du verre.

La fusion et l'affinage du verre dans ces fours sont basés sur cette remarque : que la densité de la matière vitreuse est en raison directe de son degré d'affinage, c'est-à-dire que la matière vitreuse, qui est un mélange pulvérulent dans les proportions voulues pour une qualité de verre déterminée, est au minimum de densité au moment où on l'introduit dans le four, et qu'elle est au maximum de densité au moment où la combinaison des éléments est opérée, c'est-à-dire quand le verre est débarrassé de ses grains et de ses bulles.

Il s'ensuit que le verre, une fois raffiné, tombe à la partie inférieure du bassin, tandis que la composition à vitrifier reste à la surface, c'est-à-dire dans la partie la plus chaude.

L'économie que procure l'emploi de ce four à bassin est de 30 pour 100 sur les fours précédents à creusets et à gaz, système Siémens.

Vous voyez combien l'économie est considérable et que lbénéfice on est à même d'en retirer, quand la nature de la fabrication permet de les employer.

Il est vrai que ces fours doivent être installés dans des dimensions tellement considérables, qu'il est assez difficile, pour beaucoup d'industriels, de faire même les frais de premier établissement. Il n'y a guère que pour la grosse fabrication d'un même produit, telle que celle des bouteilles et du verre à vitre, que l'on puisse songer à établir ces fours de façon à en obtenir un résultat avantageux.

Ces fours ont très bien réussi pour la fabrication des bouteilles à vin ou à liqueurs.

Pour le verre à vitre, l'expérience en est moins complète, et j'ai appris dernièrement que la seule fabrique qui réussissait à employer ce genre de four était celle qui avait fait le bassin le plus grand.

Ce bassin monstre contient 230,000 kilos de verre en fusion.

Le verre qu'on obtient est très beau et il est produit d'une façon économique.

Il s'agit de savoir si la durée de ces fours, sans réparations, est assez longue pour amortir les frais de construction, qui sont énormes et peuvent monter à plusieurs centaines de mille francs.

La question a été étudiée par les Américains, qui ont souvent des idées très neuves et quelquefois très extraordinaires.

Ils ont eu l'idée d'opérer la fusion du verre sous couche mince; voici comment l'opération se fait : le verre fondu descend petit à petit sur un plan incliné, d'où il tombe en nappes minces dans un bassin, où il se raffine et où on le cueille.

Ce verre est dans des conditions d'affinage assez incomplètes; il contient des grains et des bouillons; on a pensé, pour le compléter, à couper cette nappe par un jet de gaz formant chalumeau, qui vient porter le verre à une température très élevée permettant d'en fondre les grains. L'idée est assez originale, comme vous voyez, mais je ne sais si l'emploi s'en est étendu.

Un autre inventeur a eu l'idée de fondre le verre dans un tonneau tournant autour d'un axe horizontal. Les deux tourillons de ce tonneau, étant creux, permettent l'introduction des gaz.

La composition vitreuse ne remplit pas entièrement la capacité du tonneau et, par suite du mouvement de rotation qui lui est imprimé, elle est continuellement remuée, et léchée dans toutes ses parties par les gaz à haute température.

La fonte du verre y est extrêmement rapide; quand elle est terminée, le tonneau s'incline mécaniquement et le verre s'écoule par une ouverture pratiquée à l'un des bouts.

Le verre obtenu est très beau, mais le garnissage intérieur du tonneau, qui est en terre réfractaire, ne dure que quelques semaines; ce qui fait que le procédé finit par ne plus être économique.

En présence des inconvénients des fours Siémens à récupérateurs que nous avons signalés, on a pensé à les simplifier et on a inventé d'autres systèmes où le combustible est employé encore à l'état gazeux, mais où la chaleur n'est récuperée qu'en partie. Ces fours sont moins économiques, mais beaucoup plus simples, moins coûteux et d'une conduite plus facile.

Voilà ce que j'avais de plus intéressant à vous dire, en ce qui regarde ces nouveaux systèmes de fours de fusion et quant aux progrès réalisés.

Je vous parlerai maintenant, comme procédé nouveau et non employé dans l'antiquité, du *moulage du verre* par pression.

Le verre peut, étant fondu, se mettre en œuvre de deux façons différentes, soit en *le soufflant,* soit en *le coulant :* le soufflage est la première méthode que l'on ait employée.

Nous en parlerons tout à l'heure.

Le procédé par coulage consiste à verser le verre sur une table ou dans un moule dont il prend la forme.

Dans certaines circonstances, on prend une poche en cuivre ou en fonte.

Dans d'autres cas, on verse le creuset tout entier.

La fabrication des glaces est faite par coulage, en versant tout un creuset.

Ces creusets contiennent 600 kilos de verre.

Après avoir coulé le verre, on l'étend également avec un rouleau de pesanteur suffisante qui lui donne l'épaisseur voulue; les glaces sont polies ultérieurement et deviennent ces magnifiques pièces que vous voyez de toutes parts autour de vous.

Voici des pièces de verre faites par coulage. On a versé dans une sorte de cadre de même dimension, on a passé un rouleau sur le verre, celui-ci s'est moulé, et on a obtenu la pièce que voilà.

Cette autre est une tuile qui a été moulée au moyen de deux pièces en fonte, qui viennent se raccorder l'une sur l'autre comme pour faire une gaufre. Le verre est mis sur une des moitiés du moule, l'autre pièce vient appuyer dessus au moyen d'un appareil appelé *Presse*. Ces pièces, qui viennent de la glacerie de Saint-Gobain, sont merveilleuses de fabrication; elles sont très belles de nature de verre et de couleur; elles sont suffisamment transparentes pour l'usage auquel on les destine; comme volume et comme dimension, elles sont tout à fait remarquables.

Par la variété et le volume des pièces de verre qu'elle fabrique, la glacerie de Saint-Gobain peut, du reste, justifier ce que disait un philosophe dans l'antiquité : « Le véritable sage doit pouvoir vivre dans une maison de verre. » Eh bien, je ne vois pas d'impossibilité, ni comme forme et dimension des matériaux, ni comme prix à construire une maison avec les pièces qui sont sous vos yeux. Celle-ci servirait pour les murs; on emploierait celle-là pour les planchers et ces tuiles seraient destinées au plafond. *(Rires et applaudissements).*

Beaucoup de pièces de verre destinées aux usages domestiques, qu'on voit chez les faïenciers, sont obtenues par moulage.

Dans un moule creux ayant les dimensions extérieures de la pièce à obtenir, descend un noyau ayant les dimensions de la partie intérieure de la pièce. Ce noyau est attaché à l'extrémité d'un levier qui lui permet de monter et de descendre.

On coule le verre dans un moule, avec une poche ou avec une canne, ou encore avec un pontil, et on fait descendre vivement le noyau; le verre comprimé entre les deux pièces du moule forme l'épaisseur de la pièce.

Cette fabrication donne des produits inférieurs, comme aspect, aux pièces obtenues par soufflage, mais ils sont d'un prix beaucoup moins élevé.

Il est heureux, du reste, que ce procédé ait été inventé, car en présence de la consommation énorme de pièces de verrerie faite actuellement et de la difficulté, comme je l'ai dit dans la précédente conférence, où l'on est de recruter des ouvriers souffleurs, il eût été impossible de satisfaire aux besoins de la consommation.

On emploie ce procédé de coulage pour préparer les émaux servant à faire les mosaïques de couleur; ce mode de décoration est très ancien; il était usité du temps des Egyptiens; on en refait maintenant en France, grâce au talent de nos fabricants, qui ont su produire toutes les couleurs et en quantité assez considérable pour pouvoir faire des mosaïques de grandes dimensions et suffisamment fondues de teintes.

Elles sont faites avec des gâteaux ou galettes d'émail qu'on coule d'épaisseur à peu près égale, qu'on casse en petits parallélipipèdes oblongs, tels que ceux que vous voyez là; ces morceaux sont posés ensuite sur un dessin en carton.

Pour pouvoir faire des mosaïques bien modelées, il faut un nombre considérable de teintes : la fabrique du Vatican prétend en posséder 27,000 différentes.

Néanmoins, des fabricants français qui ont exposé dans ce palais, quoiqu'en ayant un bien moins grand nombre, ont pu en présenter de fort belles.

Pour les confectionner, on peut procéder de deux manières différentes, soit par le procédé romain, soit par le procédé vénitien.

Par le procédé romain, on remplit de plâtre un cadre en tôle, et, sur ce plâtre, on

dessine les contours de la mosaïque qu'on veut obtenir; successivement, on ruine le plâtre de la pièce et on le remplace par un mastic dans lequel on introduit (il déborde de tous les côtés) des morceaux de la teinte indiquée par le dessin ou par le carton qui est posé à côté. Ce moyen est assez simple et très ingénieux, en ce sens que l'artiste mosaïste voit ce qu'il fait; s'il y a un morceau de verre qui n'ait pas la teinte voulue, ou qui fasse mauvais effet à côté de celui posé antérieurement, on peut le retirer et le changer quand il en est encore temps.

Ce procédé est le meilleur.

Par le procédé vénitien, on opère ainsi : le dessin est mis sur une planche en bois; sur cette planche et ce dessin on colle les morceaux de verre successivement, et c'est la partie qui est en dessous, c'est-à-dire la partie collée, qui sera la partie vue. Il résulte de là que le mosaïste ne voit pas ce qu'il fait, et si la couleur qu'il a mise est mauvaise, il ne s'en aperçoit qu'après coup et quand il n'est plus temps de réparer l'erreur commise.

La mosaïque a pris une grande importance en France; au Panthéon, on en a fait l'application sur une grande échelle; on vient de la terminer.

J'ai pensé à vous entretenir maintenant d'une fabrication nouvelle, dont il a été beaucoup parlé de toutes manières depuis quelques années; c'est celle du *verre trempé*, appelé improprement *verre incassable*.

Les opinions sont extrêmement partagées sur ses qualités, au point de vue pratique, et sur les résultats qu'il donne; il est assez délicat à moi de vous donner mon opinion. Je me contenterai de vous en parler, tout au moins au point de vue de la fabrication elle-même qui est assez intéressante.

Quand on laisse tomber un morceau de verre fondu dans l'eau, ce morceau de verre se solidifie instantanément à la surface, tandis que les couches intérieures restent encore rouges et molles pendant un temps appréciable.

La pièce qu'on obtient ainsi, et qui a la forme d'une larme avec une queue très fine, a une fragilité très grande. Si on vient à casser l'extrémité de cette queue, près du corps de la larme, tout l'ensemble se brise et éclate en poussière. Cela provient du phénomène qui s'est passé au moment du refroidissement et qui s'appelle *trempe;* la surface seule s'est refroidie et est restée dans un état de tension qui n'est plus en rapport avec celle des couches de verre sous-jacentes, qui se sont refroidies beaucoup plus lentement.

Il en résulte que la larme est dans un état d'équilibre instable et que si on vient à le rompre en supprimant une des couches en un endroit, en brisant la queue, par exemple, cet équilibre est détruit et tout l'ensemble se désagrège.

On avait remarqué que ces larmes, en dehors de leur fragilité, avaient acquis des propriétés toutes particulières, et, entre autres, celle d'être extrêmement dures à la surface et de ne pas se briser même quand on vient à les choquer fortement.

M. de La Bastie, qui n'était pas verrier, avait eu occasion de remarquer qu'on pouvait diminuer de beaucoup la fragilité des verres de montre en les chauffant et en les projetant ensuite dans l'huile un peu chauffée.

Ils avaient acquis ainsi une élasticité beaucoup plus grande que les verres ordinaires; on pouvait, par exemple, les projeter à distance contre un corps dur sans qu'ils se brisassent.

Fort de ces observations, M. de La Bastie a inventé un procédé de fabrication qui consiste à chauffer la pièce à une température la plus égale possible, et à la jeter dans un bain liquide chauffé à une température déterminée par expérience, variable suivant la nature du verre, sa densité et son point de fusion.

Le liquide employé pour opérer la trempe est un bain de graisse fondue ou d'huile.

Le cristal, plus fusible, se trempe dans un bassin de graisse peu chauffée, à 60 degrés environ.

Le verre, moins fusible, se trempe dans un mélange d'huile et de graisse chauffé à une température variant de 150 à 300 degrés.

Le verre trempé, tel qu'on le fabrique industriellement, n'est peut-être pas dans toutes les conditions où il faudrait qu'il fût pour avoir les qualités requises; néanmoins, ces qualités sont encore suffisantes, quand il est bien fabriqué, pour justifier son emploi dans quelques cas déterminés.

Un des inconvénients que présente cette fabrication provient de la difficulté où l'on est de se rendre compte du degré de trempe donnée à chaque pièce.

Les ouvriers qui trempent le verre doivent le chauffer le plus fortement possible, jusqu'à ce qu'il commence à se déformer; dans le moment très court où on sort la pièce de l'ouvreau où elle est chauffée et celui où on la précipite dans le bain, la pièce a chance de se déformer; et c'est pourquoi l'on trouve dans le commerce tant de pièces en verre trempé déformées, mais de très bonne qualité.

Dans beaucoup de cas, cette déformation n'est pas sans inconvénients et, à elle seule, elle peut faire rejeter l'emploi des pièces faites par ce procédé, quoique possédant les qualités requises.

Quand la pièce est mal trempée, elle est bien inférieure à une pièce recuite dans les conditions ordinaires; et, comme elle est d'un prix plus élevé, il s'ensuit que le verre ordinaire est bien supérieur au verre trempé dans ce cas.

D'un autre côté, le verre blanc est plus difficile à tremper que le cristal, et les frais de fabrication qui en résultent doivent être, comme nous l'avons vu, plus élevés; il s'ensuit que la différence du prix qui existe entre le verre et le cristal tend à diminuer aux dépens du produit qui devrait être le moins cher.

Par suite de l'emploi de l'huile et des graisses nécessaires pour la trempe, le nettoyage des pièces est assez difficile, et le prix de la main-d'œuvre nécessaire pour y procéder devient une grosse dépense qui doit entrer dans le prix de revient du verre trempé dans une mesure assez importante.

Cette dépense était assez imprévue et il y a peu de chances qu'on puisse l'éviter ou même la diminuer.

M. William Siemens, dont je vous ai parlé précédemment, a eu l'idée d'appliquer la trempe au verre à vitre, dans le but de le durcir; ayant éprouvé des difficultés considérables par les moyens que nous avons décrits (il était presque impossible d'avoir des feuilles de verre planes), il a eu l'idée de les comprimer entre deux pièces de terre qui les refroidissent très rapidement, et par suite qui les trempent. Il a obtenu ainsi des feuilles de verre extrêmement solides, sur lesquelles on peut laisser tomber des poids considérables sans les briser; l'élasticité est de beaucoup augmentée; malgré les résultats favorables, l'emploi des verres fabriqués par ce procédé paraît se répandre assez difficilement.

Ce procédé a pris le nom de *trempe par compression.*

Je terminerai cette conférence en vous parlant d'un procédé de fabrication que nous avons installé dans l'usine que nous possédons, et dont nous avons obtenu des résultats favorables au point de vue humanitaire et au point de vue industriel. Ces procédés ayant été inventés par nous, nous vous demanderons de les décrire le plus succinctement possible.

La mise en œuvre du verre fondu se fait par deux procédés différents, comme je vous l'ai dit.

Le procédé par soufflage est des plus anciens et il a été pratiqué dès la plus haute

antiquité, comme nous l'avons vu par les dessins des nécropoles égyptiennes de Beni-Hassan. C'est toujours en produisant l'insufflation par la bouche que l'ouvrier verrier a procédé au soufflage du verre; ce n'est qu'en 1824, par une circonstance toute particulière, qu'un ouvrier verrier, nommé Robinet, devenu asthmatique et incapable de continuer à exercer son métier, eut l'idée de remplacer sa propre poitrine par une petite pompe composée d'un cylindre et d'un piston avec laquelle il comprimait l'air dans la pièce en fabrication. La canne venait s'appliquer dans la cavité conique du piston; par un mouvement rapide du cylindre de la pompe tenue par la main droite, l'air refoulé dans le cylindre se précipitait dans la pièce à souffler et en opérait le gonflement.

Cet appareil a rendu beaucoup de services et en rend encore dans nombre de verreries; l'inventeur a pu continuer à souffler aussi bien et même mieux, et sans fatigue, des pièces d'un certain genre. Il a reçu une médaille d'or de la Société d'encouragement et même, si je ne me trompe, un prix Montyon.

Toutefois, avec cet appareil, on ne peut souffler que des pièces d'un volume assez restreint; il a de plus l'inconvénient de fatiguer beaucoup l'ouvrier, par les efforts en sens opposé qu'il a à produire avec les deux bras, dans une position incommode; aussi un ouvrier, avec cet appareil, ne peut-il faire le même travail plusieurs jours de suite et faut-il changer la nature d'occupation de temps en temps.

Pour obtenir le soufflage de pièces plus grosses, on a employé des petits soufflets de M. Enfer, actionnés par l'ouvrier lui-même, en appuyant le pied sur une pédale.

Ce mode de travail est encore très fatigant, puisque l'ouvrier doit opérer la compression de l'air lui-même.

En 1836, M. Bontemps, directeur de la verrerie de Choisy-le-Roi, a cherché à employer l'air comprimé pour souffler des manchons pour verres à vitres de grandes dimensions : il produisait l'insufflation en ajustant au bout de la canne un tuyau en caoutchouc retenu par un ressort; ce tuyau était mis en communication avec un soufflet analogue à ceux qui servent à souffler le feu, seulement de plus grande dimension, et qui était mis en mouvement par un enfant assis sur un des manches. Le verrier indiquait au gamin le moment où il devait souffler.

Ce mode de soufflage tout en étant très favorable à l'ouvrier au point de vue hygiénique, avait l'inconvénient d'être difficile à gouverner de la part de l'ouvrier, qui ne pouvait coordonner ses mouvements avec ceux de l'enfant chargé d'actionner le soufflet.

Néanmoins, M. Bontemps s'en est servi assez longtemps pour le soufflage de grands manchons et de grands cylindres; cette manière de procéder, très différente de celle que nous avons inventée, a cependant donné lieu à des revendications de priorité qui étaient sans objet, comme vous le verrez.

Enfin nous avons appris assez récemment que, dans un grand établissement de France, on avait essayé des procédés de soufflage basés sur l'emploi de l'air comprimé mécaniquement.

Ces procédés, qu'on regardait comme avantageux en eux-mêmes, n'avaient pu être rendus pratiques, par suite des variations de la pression de l'air d'un moment à l'autre. Cette pression était tantôt trop élevée et tantôt elle était trop faible. Ces différences provenaient ou d'une consommation d'air anormale ou irrégulière, ou de l'inattention des ouvriers préposés à la surveillance des appareils de compression.

Enfin un appareil a été inventé par M. Cordonnier; dans cet appareil, la compression de l'air se produit par le poids du corps agissant sur le piston avec une pédale.

Il rend des services, mais il a le défaut d'exiger encore un effort exceptionnel de la part de l'ouvrier.

Comme vous voyez, l'idée de remplacer le soufflage du verre par la bouche par un procédé de soufflage mécanique n'est pas nouvelle, et bon nombre de personnes très versées dans la pratique de l'industrie verrière se sont préoccupées depuis longtemps et avec juste raison de ce problème humanitaire et industriel.

Cela n'étonnera, du reste, aucun de ceux d'entre vous qui ont eu occasion de visiter une verrerie. L'impression produite de prime abord est pénible, quand on voit les efforts que font et les adultes et les enfants au milieu d'une atmosphère surchauffée pour le soufflage et la fabrication de pièces même de minime importance.

Quelques personnes ont contesté l'utilité de ces procédés, en disant que la santé des ouvriers verriers ne souffrait en aucune manière des efforts qu'ils avaient à faire; la meilleure réponse à faire serait de leur montrer des ouvriers qui à quarante-cinq ans, âge où un adulte est généralement dans la plénitude de ses facultés, doivent renoncer à leur profession, qu'ils ont perdu la faculté d'exercer, et qui se trouvent réduits à accepter un salaire infime.

Au début, nous avons été amenés à employer l'air comprimé mécaniquement, pour suppléer à l'insuffisance des moyens de compression employés jusque-là en verrerie; pour y parvenir, nous avons construit un petit compresseur mobile accolé à un réservoir d'accumulation avec manomètre et manche en caoutchouc, nous avons obtenu tout de suite des résultats assez avantageux, en fabriquant des pièces volumineuses ou difficiles, pour que nous ayons pensé à généraliser ce mode de soufflage et à l'employer non seulement pour ce genre de pièces un peu particulier, mais même pour d'autres plus simples.

Dans les verreries de gobeletterie, en particulier, le soufflage se fait rarement par la bouche des adultes, mais bien plus souvent par la bouche des enfants ou apprentis qui sont placés derrière le banc du verrier et qui soufflent à son commandement.

La compression qu'on leur demande de produire peut être, à certains moments, très considérable et l'expérience que nous en avons faite sur tous nos ouvriers nous a prouvé que cette pression pouvait être de 150 grammes par centimètre carré dans certaines circonstances et, pendant un temps très court, près d'un sixième d'atmosphère.

En soufflant dans un vase rempli d'eau, d'où part un tube de verre dans lequel peut monter le liquide qui le remplit, on peut mesurer la pression produite dans l'intérieur du vase.

Je ne sais si quelqu'un de vous a essayé jamais de souffler dans une canne de verrier, mais je vous certifie qu'il faut faire un effort considérable pour y arriver, et que si on y parvient, on ne peut continuer cet effort que quelques secondes; néanmoins, au bout d'un certain temps on s'habitue à cet exercice, pour lequel l'homme est cependant assez mal organisé, et vous voyez des enfants très jeunes produire des pressions assez élevées, non sans inconvénient pour leur santé et leur développement physique.

Le volume d'air à insuffler pendant une journée de travail est variable suivant la nature des objets fabriqués; il en est de même de la pression que doit avoir l'air.

Pour les ouvriers de gobeletterie, ce volume est très faible à une pression peu élevée, surtout pour le cristal; il peut être, au maximum, de 1,000 à 1,500 litres par ouvrier.

Pour un ouvrier bouteiller, 1,200 à 1,500 litres à une pression plus élevée.

Pour un ouvrier manchonnier, 7 ou 8 mètres cubes (7,000 ou 8,000 litres).

Pour déterminer la pression de l'air que nous devions mettre à la disposition des ouvriers, nous avons pris pour base cette pression de 150 grammes par centimètre carré; nous l'avons même augmentée un peu en la fixant à 180 grammes par centimètre carré. Nous sommes sûrs, dans ces conditions, d'être toujours au-dessus de la pression la plus élevée qui pourrait être nécessaire.

Avant de décrire les appareils dont nous nous servons, nous fixerons d'abord les conditions auxquelles il faut satisfaire.

Il faut : 1° avoir un emmagasinement d'air suffisant, surtout dans les verreries où on travaille de jour et de nuit, et qu'il puisse suffire au moins à un travail de douze à vingt heures; 2° la pression dont on a déterminé l'intensité par expérience doit être *constante*.

Nous regardons ces deux conditions comme absolument nécessaires, et leur observation nous a évité les mécomptes qu'avaient éprouvés les industriels qui nous ont précédés.

Pour satisfaire à la première condition, nous avons une série de réservoirs en tôle d'acier, timbrés à 5 kilogrammes par centimètre carré, qui permettent une accumulation de 50,000 litres d'air.

2° Pour obtenir une pression constante, nous employons un régulareur détendeur automatique (système Pintsch), dont nous avons obtenu les meilleurs résultats comme régularité, sensibilité et solidité.

Par suite du temps prolongé depuis lequel les appareils fonctionnent, on peut regarder ces procédés, tels que nous les avons organisés, comme absolument pratiques.

Les appareils que nous mettons à la disposition des ouvriers diffèrent de forme suivant la nature de la fabrication et la nature des pièces.

Ils sont tous basés sur l'emploi d'un robinet à fermeture automatique sur lequel l'ouvrier agit par l'intermédiaire d'une pédale, et d'une sorte de buse conique dans laquelle il engage l'extrémité de la canne. Il a, de cette façon, les mains absolument libres.

Ce n'est pas sans difficultés que nous sommes arrivés à faire faire même les essais de ces appareils; nous avons dû vaincre le mauvais vouloir des ouvriers, dont la méfiance est extrême à l'endroit de tout procédé nouveau.

En général, ils craignent que tout procédé mécanique et tout perfectionnement amènent à se passer d'eux ou, tout au moins, n'entraîne une diminution de leur salaire.

En particulier, pour l'application de ce procédé de soufflage, l'avantage immédiat qu'ils peuvent en éprouver n'étant pas sensible immédiatement, ils ne voient que la gêne que peuvent entraîner des appareils nouveaux et auxquels il faut nécessairement qu'ils s'habituent, ce qui se fait du reste très rapidement.

Au point de vue économique, par des pressions suffisamment étudiées et réglées convenablement suivant la nature de la fabrication, il y a avantage comme rapidité d'exécution et, par conséquent, production plus considérable.

Les frais d'installation sont assez modérés, étant donné que l'usine possède un moteur sur lequel pourra s'emprunter la force motrice nécessaire; les avantages que pourraient en retirer les industriels seront considérables, car, en dehors des appareils de soufflage dont l'emploi sera économique par eux-mêmes, ils pourront, dès qu'ils auront de l'air comprimé à leur disposition et à des pressions aussi différentes et en même temps aussi régulières qu'ils le désirent, l'employer pour un grand nombre d'opérations de l'industrie de la verrerie, telles que l'alimentation des chalumeaux de coupage des verres pour la gobeletterie et l'éclairage, celle des fours de réchauffage, la transmission économique et sans danger de la force motrice à distance, le refroidissement des moules dans le travail à la presse.

Nous avons fait dans notre usine plusieurs de ces applications avec succès; nous faisons même marcher des presses à mouler le verre par l'air comprimé.

Plusieurs grands établissements, adoptant nos procédés de soufflage, vont utiliser l'air comprimé de ces diverses façons.

Nous sommes certains que les avantages qu'il peut procurer, soit pour la santé des

ouvriers, soit par l'économie et la qualité de la fabrication, feront que l'organisation de compresseurs d'air dans les verreries deviendra, à bref délai, un accessoire indispensable de toute usine bien dirigée; et nous serons heureux d'avoir contribué à son adoption par notre initiative et nos conseils.

Nous terminerons cette conférence, peut-être un peu trop technique pour vous intéresser longtemps, en appelant votre attention sur l'application de ces divers procédés plus ou moins nouveaux à la verrerie.

La situation économique de l'industrie en France est assez difficile en ce moment; elle l'est en particulier pour les verreries.

Je me permettrai de vous faire quelques observations sur cette situation, qu'il serait peut-être possible d'améliorer.

Dans la fabrication de la grosse verrerie, les prix de revient des pièces fabriquées peuvent se décomposer ainsi : un tiers des frais doit être imputé aux frais généraux et matières premières, un autre tiers pour la main-d'œuvre et le dernier tiers pour le combustible.

Pour les frais généraux et les matières premières, il y a peu de ehose à réduire; les prix sont le plus bas possible, et ils sont à peu de chose près les mêmes dans les pays voisins.

Pour la main-d'œuvre, je dois dire que les ouvriers verriers proprement dits sont faciles à diriger et généralement consciencieux; même chez ceux qui ne travaillent pas aux pièces, il y a une sorte d'émulation et un certain amour-propre qui font que, quand un ouvrier fabrique 600 pièces, par exemple, son voisin, s'il n'en a fait que 590, fera, pendant la période de travail qui suivra, tout son possible pour en faire 600, quoique n'étant pas plus payé pour cela. C'est le plus souvent, comme je le disais, une question d'amour-propre.

D'un autre côté, ils écoutent assez les observations, et (je crois que beaucoup de maîtres verriers sont dans une situation analogue à la nôtre) les rapports d'ouvriers à patron sont généralement très bons.

Je crois donc qu'au point de vue de la main-d'œuvre il n'y a pas grande amélioration à apporter, étant donnée l'impossibilité matérielle de la diminuer, dans la situation économique et morale où nous nous trouvons en France.

Mais il y aurait, je crois, sur la consommation du combustible, des améliorations importantes à réaliser.

Je disais en commençant qu'il y a peu de fours à gaz en France.

En effet, si on excepte la grande industrie verrière dont les établissements les plus connus sont les glaceries de Saint-Gobain et d'Aniche, les verreries de Vallerhystal et Portieux, la cristallerie de Baccarat, les verreries à bouteilles où la concurrence étrangère a obligé les industriels à des efforts inusités, les fours à gaz ne sont pas employés dans le plus grand nombre d'établissements de moyenne importance et les procédés de chauffage sont quelque peu arriérés.

Par suite de la situation particulière dans laquelle nous nous trouvons, nous avons visité beaucoup de verreries et vu beaucoup de nos confrères, auxquels nous avons eu souvent à donner des renseignements et des conseils; eh bien, nous devons dire qu'ils sont généralement mal outillés au point de vue des fours.

Il existe un système de four qu'on appelle le four Boetius et dont nous avons pu apprécier les qualités. Il est dans de bonnes conditions de construction et d'économie pour la consommation de combustible; inventé par un Hanovrien nommé Boetius, ancien ingénieur de M. Siemens, ce four a été adopté à l'étranger, en Allemagne et en Belgique,

et quoique son auteur soit mort avant l'expiration de ses brevets, il y avait déjà été installé 1,200 fours de son système.

En France, pendant le même laps de temps, il en avait été installé 10!!!

Vous voyez que nous ne sommes pas, en France, pour les nouveautés, car avec ce système de four il y avait des économies considérables à réaliser et des améliorations importantes dans les conditions de production.

Encore actuellement, on a beaucoup de peine à les adopter, et nous connaissons des industriels qui les ont essayés, qui en ont eu pendant plusieurs années, et qui renoncent à leur emploi pour les remplacer par des fours d'ancien système.

Il est évident que ces établissements sont dans des conditions économiques très défectueuses, et qu'il leur sera bien difficile de lutter, s'ils apportent le même esprit dans les autres améliorations qu'on pourra faire pour perfectionner cette industrie.

En dehors de cela, les conditions sont, en France, assez différentes de celles des pays voisins, en ce qui regarde les bénéfices; en Allemagne, le taux des bénéfices qu'un industriel s'alloue est de beaucoup inférieur à celui qu'on se fixe en France.

L'industriel qui fait 500,000 francs d'affaires se contente d'un bénéfice de 6 à 10,000 francs; en France, on regarderait cette somme comme insuffisante et avec apparence de raison, eu égard aux risques que l'on court; c'est le salaire d'un bon directeur, qui vit mieux qu'un bon ouvrier et pas aussi bien que l'industriel lui-même.

Il s'ensuit donc que, par ces diverses causes, le prix de revient du même produit dans deux pays concurrents devra être établi dans des conditions très différentes, et nullement en faveur de notre nation.

Je crois donc qu'à moins de mettre des droits protecteurs et de rompre d'une façon absolue avec le système du libre-échange, il faut que l'industrie se préoccupe de toutes les amélioriations véritables qu'on pourra lui présenter pour l'industrie du verre; ce qu'elle ne me paraît pas faire suffisamment jusqu'ici.

J'ai terminé, Mesdames et Messieurs, l'exposé que je désirais vous faire; je vous remercie infiniment de l'attention que vous avez bien voulu me prêter, et je remercie à nouveau le comité d'organisation de l'Exposition d'avoir bien voulu m'autoriser à vous dire ces quelques mots.

Si j'ai pu vous instruire et vous apprendre quelque chose d'intéressant et de nouveau, j'en serai extrêmement heureux; c'était là mon unique désir. (*Applaudissements prolongés.*)

LE VITRAIL

CONFÉRENCE DE M. LUCIEN MAGNE

Mesdames, Messieurs,

Avant d'aborder l'histoire du vitrail, je me propose de vous soumettre quelques réflexions sur les origines de cet art essentiellement français, sur le mouvement artistique qui a précédé sa naissance, sur les circonstances qui ont favorisé son développement et déterminé son élévation subite à des hauteurs qu'il n'a jamais dépassées.

L'étude des premiers essais d'un art est particulièrement intéressante; après des recherches toujours laborieuses et souvent obscures, la lumière brille tout à coup; les idées, d'abord confuses, s'enchaînent et se complètent, les lois s'établissent, et l'art, qui semble créé de toutes pièces, revêt dans ses œuvres les formes simples et logiques qui constituent le style. La beauté n'existe alors qu'avec la raison et de cette alliance résulte la véritable grandeur.

C'est toujours la plus belle époque de l'art; elle a commencé pour le vitrail avec le XIIe siècle et a duré jusqu'au milieu du XIIIe siècle.

Puis l'observation même des lois ralentit les efforts; la raison de la forme employée est oubliée pour la forme elle-même;

l'art décline jusqu'au moment où des idées nouvelles en préparent la transformation. Cette renaissance est précédée de nouveaux essais qui caractérisent les époques de transition.

Le vitrail, qui était au XIIe siècle un art de décoration pure, a subi cette évolution complète avant de se transformer, au XVIe siècle, en un art d'imitation très voisin de la décadence.

L'étude de ces modifications successives est l'histoire même du vitrail, et je m'efforcerai de les caractériser par des œuvres, afin d'en déterminer clairement la nature et la portée.

Enfin, après avoir examiné rapidement les travaux des derniers siècles, je rechercherai si le vitrail est applicable à la décoration moderne et s'il est possible de reconstituer ce grand art par l'étude des œuvres anciennes, qui sont encore imparfaitement connues, quoique répandues par toute la France.

Le vitrail, l'un des premiers éléments décoratifs de l'architecture française, est né avec l'architecture elle-même, à l'époque où l'art national se dégageait de la tradition grecque. Les artistes n'étaient point alors isolés les uns des autres, mais groupés, au contraire, sous la direction du maître de l'œuvre : l'œuvre était collective, mais la pensée était unique et l'unité résultait naturellement de l'effort commun de toutes les intelligences. Il n'y avait point de distinction subtile entre les beaux-arts et les arts industriels, entre les artistes et les artisans, et on estimait que toute œuvre faite dans une forme décorative, bien appropriée à sa destination et à l'emploi de la matière, était une œuvre d'art.

Le moine Théophile, qui nous a transmis, dans le livre second de son précieux « Essai sur quelques arts » *(Diversarum artium schedula)*, un véritable traité des applications décoratives du verre, décrivait successivement les procédés de la peinture, la fabrication du verre coloré ou incolore, l'emploi de l'or en feuilles ou en poudre pour la décoration des coupes de verre ou des mosaïques, l'émaillage sur verre et sur terre cuite, la composition et l'exécution des vitraux, l'orfèvrerie. C'était bien l'enseignement complet de l'art, tel qu'il résultait, au XIIe siècle, de la tradition monastique, avec la description minutieuse des méthodes relatives à la mise en œuvre des matériaux.

L'architecte, maître de l'œuvre, était naturellement désigné pour cet enseignement, dont profitaient tous ses collaborateurs, et aucun d'eux n'aurait eu la pensée de troubler l'harmonie générale au bénéfice de l'œuvre particulière qui lui était confiée. Chacun de ces artistes aussi éminents que modestes travaillait à l'œuvre commune, et toutes les parties de cette œuvre, depuis les entrelacs des chapiteaux jusqu'aux bordures des verrières, depuis les statues des saints jusqu'à la décoration des tissus ou des meubles, paraissaient émaner d'une inspiration unique.

Le peintre et le sculpteur apprenaient les lois de la stabilité, les principes des compositions équilibrées, les rapports et les combinaisons des lignes, l'interprétation décorative des formes naturelles.

L'architecte, il est vrai, ne dédaignait point de connaître les méthodes et les procédés d'exécution propres à chacun des arts, et déterminait en conséquence la forme rationnelle et les dimensions de chaque objet. Il donnait le dessin de chaque pierre suivant sa destination et traçait les ornements et les moulures en parfaite concordance avec les divisions mêmes de l'appareil. Il subordonnait la décoration des pièces de charpente aux nécessités des assemblages. Il traçait les lambris et les meubles en utilisant les bois dans leurs dimensions naturelles, et donnait à chaque panneau son ornement propre, afin de ne point entraver le jeu des languettes dans les rainures. Il dessinait les ornements du fer en prévoyant les difficultés des soudures. Il donnait au plomb les formes décoratives appro-

priées au métal, en tenant compte de l'attache des feuilles entre elles et du montage de chaque pièce.

La décoration des surfaces par la peinture, la mosaïque, le vitrail ou le tissu était nécessairement soumise à des lois analogues. On n'eût pas compris alors le tableau isolé, destiné à produire l'illusion d'une figure, d'un paysage ou d'une scène. C'eût été, pour les artistes du XIIe siècle, une application secondaire, inférieure à la décoration monumentale dont ils comprenaient la grandeur.

Dans leur pensée, la décoration d'une surface, opaque ou translucide, devait être sur la surface elle-même et non au delà. La perspective linéaire ou aérienne, indispensable à l'effet d'un tableau, était dans ce cas inapplicable, car elle eût détruit la surface en la décomposant par une succession de plans.

Les artistes du XIIe siècle ignoraient peut-être les lois de la perspective, mais cette ignorance les a certainement garantis des erreurs commises depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, et dont le moindre inconvénient est de ne point laisser l'œil du spectateur sur la surface, mais de l'entraîner au delà jusqu'à l'horizon.

Ces règles, applicables à la décoration des surfaces, étaient encore observées à la Renaissance, et, bien que les procédés d'exécution fussent nécessairement variables avec la matière employée, la plus grande analogie existait, à cette époque, entre les tapisseries de Reims, par exemple, et les verrières de la nef à la cathédrale de Troyes.

A cette époque tourmentée, où l'imitation de la nature donnait le goût du tableau, où l'influence des maîtres flamands et italiens modifiait profondément l'art français, on sentait encore la nécessité d'occuper complètement le premier plan.

Les personnages des tapisseries se détachaient les uns des autres par un large filet brun serti, comme ils étaient isolés dans le vitrail par les plombs ; les fonds bleus ou rouges, et généralement de petite dimension, étaient garnis de fleurs ou d'ornements, et la décoration était bien encore sur la surface. De l'abandon de ces principes date la décadence de l'art.

Le vitrail ne fut certainement, à l'origine, qu'une mosaïque translucide destinée à la décoration d'une surface plane et subordonnée, en conséquence, aux formes architecturales et à l'harmonie des couleurs. Il est difficile de préciser l'époque des premiers essais du vitrail.

Les découvertes les plus récentes, faites en Assyrie, en Phénicie, en Égypte, en Grèce et en Italie, démontrent que les applications décoratives du verre étaient connues de toute antiquité, et l'admirable collection de M. Gréau suffirait seule à prouver que les anciens employaient les pâtes vitreuses avec une habileté qu'on égalerait difficilement aujourd'hui.

La mosaïque était usitée à Rome dès l'ère chrétienne, mais elle n'était point toujours formée de petits cubes de verre reliés par un ciment. La collection de M. Gréau contient des fragments de plaques employées en revêtements, où les ornements sont dans la pâte vitreuse elle-même. Ces plaques paraissent avoir été exécutées au moyen de fils de verre coloré, juxtaposés dans la forme des ornements et soudés ensuite. Les vases étaient décorés par des procédés analogues, mais avec des pâtes translucides.

Aucun document, toutefois, n'indique l'emploi du verre coloré dans la décoration des fenêtres, à l'époque romaine. Les fouilles d'Herculanum et de Pompéi n'ont mis à jour que des plaques étroites de verre blanc, utilisées comme le talc pour clore des baies de petite dimension. Elles ont été décrites par Mazois.

Les poètes chrétiens, Sidoine Apollinaire, au Ve siècle, et Fortunat, évêque de Poitiers, au VIe siècle, ont célébré l'effet brillant du verre employé au fenêtres des nouvelles

églises. Dans le même temps, Justinien achevait la construction de Sainte-Sophie, cette merveille de l'art byzantin, et Paul le Silentiaire admirait la clarté répandue par les fenêtres vitrées. C'étaient évidemment des clôtures en verre blanc, fixées dans la pierre ou dans des châssis en bois, comme l'indique Grégoire de Tours, et analogues aux fragments découverts à Pompéi. La décoration des surfaces par la mosaïque ne pouvait admettre un autre mode d'éclairage, et Fortunat, dans sa lettre à saint Vital, évêque de Ravenne, explique clairement l'effet de la lumière réfléchie sur les mosaïques à fond d'or.

Pour la première fois, à la fin du VIIIe siècle, il est question de vitres colorées placées par le pape Léon III aux fenêtres de l'église de Latran. Mais c'est seulement au XIe siècle que Léon d'Ostie décrit les panneaux de verre enchâssés dans des plombs et consolidés par des armatures en fer, qui décoraient l'église du mont Cassin.

L'idée de remplacer la décoration murale opaque par une décoration translucide dut se présenter naturellement au moment où les murs furent considérablement diminués par l'ouverture de larges baies, nécessaires sous notre ciel au passage de la lumière.

Ainsi, dès le XIe siècle, le vitrail existait et l'art avait déjà son historien. Le manuscrit de Théophile date de l'une des époques les plus étonnantes du génie humain.

La religion chrétienne avait conservé seule, pendant plusieurs siècles d'anarchie, les traditions artistiques, scientifiques et littéraires qui pouvaient servir au développement de l'humanité. Elle était le lien des éléments divers qui formaient, au XIe siècle, la société naissante et pouvait seule inspirer les grandes œuvres qui sont la gloire de l'art français.

Théophile était un de ces moines dépositaires de la tradition. Bontemps, le dernier de ses traducteurs, suppose qu'il vivait au XIe siècle, et établit cette hypothèse sur l'insuffisance des renseignements donnés dans le manuscrit pour la fabrication des verres colorés. Toutefois, la description des méthodes est tellement claire, qu'il suffit de les résumer pour connaître, dans les moindres détails, la composition d'un vitrail au XIe ou au XIIe siècle.

On sait que le verre est une combinaison de silice avec une base alcaline, comme la soude ou la potasse, et une autre base, comme la chaux ou l'oxyde de plomb. Le verre de couleur est obtenu par l'addition dans ce mélange de quelques parcelles d'oxyde métallique colorant. Au temps de Théophile, la base était fournie par les cendres du bois de hêtre, dont on mélangeait deux parties avec une partie de sable.

La description du manuscrit concerne la fabrication du verre en cylindres développables. Le verre était cueilli dans le creuset à l'aide d'un tube en fer ou canne, et soufflé en forme de vessie allongée, dont le verrier présentait l'extrémité à la flamme du four, en ayant soin de fermer avec la main l'embouchure de la canne. L'extrémité ramollie du verre donnait passage à l'air dilaté par une ouverture qu'on élargissait dans la forme du cylindre. Puis les bords étaient rapprochés, afin qu'ils pussent adhérer à la canne, qu'on avait auparavant séparée de l'autre extrémité, en touchant le verre avec un morceau de bois mouillé; la seconde ouverture était arrondie de même.

Le cylindre était alors porté dans le four à refroidir. On le fendait latéralement au fer rouge et on le plaçait enfin dans le four à étendre, où la feuille de verre prenait sa forme définitive.

C'est encore, avec de légères différences, la fabrication moderne. On fabriqua aussi, mais peut-être postérieurement, le verre en plateaux. Dans cette fabrication, le verre est soufflé en forme de sphère aplatie, en ménageant au centre un bouton ou boudine qui sert d'attache à la tige de fer appelée pontil, lorsque le soufflage a donné à la partie centrale de la sphère une épaisseur convenable; le verre est alors séparé de la canne et le mouvement de rotation rapide imprimé au pontil détermine l'étendage immédiat du plateau par l'effet

de la force centrifuge. On reconnaît cette fabrication dans un grand nombre de morceaux des XIIIe et XIVe siècles, où l'attache du pontil est encore visible.

Le verre obtenu par l'un ou l'autre de ces deux procédés était blanc, légèrement teinté de jaune, de vert ou de bleu, suivant la nature des cendres employées.

Parlant du verre coloré, Théophile prétend que le jaune et le pourpre ou ton de chair *(qui carni similis est)* pouvaient être obtenus par le mélange qui avait servi à la fabrication du verre incolore. Peut-être, en effet, le charbon provenant de l'incinération du bois pouvait-il colorer le verre en jaune. Peut-être aussi les cendres des végétaux, souvent riches en manganèse, pouvaient-elles, par accident, donner au verre une coloration pourpre.

Pour les autres couleurs, Théophile indique l'utilisation du verre coloré opaque, dont les Grecs se servaient pour la mosaïque. Ce verre était mélangé par les Français, très habiles dans ce genre de travail *(in hoc opere peritissimi)*, avec le verre blanc, et refondu pour former des feuilles translucides qu'on employait dans le vitrail.

D'après cette description, il semblerait que les Grecs eussent conservé, à l'époque où vivait Théophile, le secret de la fabrication des verres colorés en masse, qu'ils livraient sous forme de pains de mosaïque aux peuples de l'Occident. Ce ne dut être là qu'un état transitoire de la fabrication. Il est à présumer que les Français fabriquaient directement le verre coloré au XIIe siècle. Le magnifique ton rouge que donne le sous-oxyde de cuivre n'aurait pu être obtenu par fusion avec le verre blanc. Tout au moins, il eût été nécessaire de doubler le verre rouge avec du verre blanc, et Théophile ne donne aucun renseignement à cet égard.

Quoi qu'il en soit, les substances impures, employées au XIe et au XIIe siècle pour la fabrication du verre, favorisaient l'harmonie des couleurs, et ce défaut apparent a merveilleusement servi les artistes en leur fournissant ces tons doux et rompus qui caractérisent les verrières primitives.

Tous les verres, à l'exception du verre rouge, étaient teintés dans la masse. Le rouge serait opaque s'il n'était plaqué de verre blanc. Le verrier devait avoir deux creusets contenant un verre blanc verdâtre. La coloration rouge était sans doute obtenue dans l'un d'eux par la projection du cuivre métallique très divisé ou de l'oxyde de cuivre. Le rouge s'est développé sous forme de filets disséminés dans la masse. Le verre ainsi obtenu était doublé de verre blanc. Le verrier cueillait une petite masse de verre rouge, la soufflait légèrement et la plongeait ensuite dans le creuset contenant le verre blanc en fusion, afin de la couvrir d'une couche de verre incolore. Le soufflage donnait nécessairement des inégalités de coloration dont l'artiste savait tirer parti. Au XIVe siècle, la fabrication devint plus régulière, et le rouge, au lieu d'être formé de stries réparties dans la masse blanche, forma une couche mince à la surface.

Le peintre verrier avait ainsi, dès le XIIe siècle, de grandes ressources dans les nuances des couleurs primitives. Voyons comment il composait son vitrail.

Il disposait d'abord une table de bois bien plane et l'enduisait d'une couche de craie aspergée d'eau. Le mot *creta,* employé dans le manuscrit, désignait sans doute la terre de pipe, car la craie n'eût point adhéré à la table. Quand cette couche était sèche, il traçait sur la table la forme du panneau à la règle et au compas *(regulâ et circino)*, avec une pointe de plomb ou d'étain. Il dessinait ainsi le contour des figures et indiquait ensuite tous les traits en couleur rouge ou noire, avec le plus grand soin, afin de bien raccorder les ombres et les lumières, en appliquant la grisaille sur le verre.

Le trait figurait les plis des draperies par des lignes très rapprochées qui, suivant la tradition byzantine, accentuaient les formes en enveloppant les nus.

Après avoir achevé son dessin, l'artiste déterminait les tons et leurs valeurs relatives,

et choisissait en conséquence des fragments de verre coloré d'une dimension supérieure à la dimension définitive. Il les plaçait sur la table et calquait le trait directement sur le verre coloré avec un pinceau chargé de craie diluée.

Dans le cas où la teinte de verre était trop foncée pour laisser paraître le trait, on le calquait d'abord sur le verre blanc, et on refaisait en transparence le calque du trait sur le verre coloré.

Les fragments de verre étaient coupés au fer chaud. Si la fêlure ne se produisait pas immédiatement, on y aidait en touchant le verre avec le doigt mouillé. Puis on égalisait chaque morceau dans la forme du dessin avec une pince ou grésoir, en tenant compte de l'épaisseur du cœur de plomb. L'usage du diamant pour la coupe du verre n'est pas antérieur à la seconde moitié du XVIe siècle. Cependant M. Leprevost, peintre verrier, nous en a signalé l'emploi dans une verrière de l'église de Montmorency exécutée en 1524.

Les vergettes de plomb (*calami*) destinées à l'assemblage des morceaux de verre, étaient arrondies, épaisses, à rainures peu profondes, pour suivre le contour des verres, qui étaient gondolés et d'épaisseur inégale, par suite des défauts de fabrication. Le plomb était fondu dans des lingotières de fer ou de bois. Les vergettes portent la trace des gouttes froides et des coutures résultant de la coulée du métal. Il y a lieu de penser que la lingotière devait donner au plomb sa forme définitive, bien qu'un passage du chapitre XXVI semble indiquer nn dressement au rabot des rainures. C'est seulement à la fin du XVIe siècle que le tire-plomb remplaça la lingotière : les plombs tirés sont plus minces dans le cœur et les ailes, et par suite moins résistants que les plombs fondus.

Théophile indique, pour la composition de la grisaille qui servait au trait et au modelé, un mélange à parties égales d'oxyde de cuivre, de verre vert et de verre bleu porphyrisé. La grisaille était broyée ensuite avec le vinaigre, qui lui servait de liaison et facilitait son adhérence au verre. C'est sur cette grisaille, couchée à plat, qu'on enlevait en clair les lettres des inscriptions à la hampe du pinceau *(cum cauda pincelli)*.

Théophile décrit ensuite les méthodes relatives à l'exécution du modelé et des ombres. La grisaille devait être étendue au pinceau en réservant les lumières. Théophile est d'avis que la teinte plate du modelé ait trois valeurs différentes et donne l'effet de trois nuances distinctes juxtaposées *(quasi videantur tres colores appositi)*. Les mêmes gradations devaient être observées sous les sourcils, autour des yeux, des narines et du menton, des joues, des pieds, des mains et des autres parties du corps restées nues. Comme on le voit, rien n'était laissé à l'imprévu.

L'artiste devait commencer son travail par l'application à plat des demi-teintes. C'est sur les demi-teintes qu'il dessinait au pinceau le trait et les ombres. Quelques enlevures étaient faites ensuite à la pointe.

On trouve l'indication de ce dernier procédé dans la méthode donnée par Théophile pour exécuter des ornements sur les vêtements ou dans les fonds. Après l'exécution des ombres, la partie nue était recouverte d'une couche de grisaille, intermédiaire entre la deuxième ombre et la teinte claire. Le peintre-verrier éclairait cette dernière teinte par une lumière enlevée à la pointe, en réservant un filet contre le trait. Il obtenait ainsi des demi-teintes transparentes et ménageait la transition de l'ombre à la lumière.

Il dessinait ensuite légèrement sur la couche de grisaille des combinaisons de lignes et de feuillages.

Quelques indications sont données encore sur l'harmonie des couleurs. Théophile conseille l'emploi du verre blanc pour l'entourage des figures dont les draperies sont colorées ; au contraire, si les fonds sont de ton bleu ou vert et chargés d'ornements peints ou de ton rouge et unis, le verre blanc doit être préféré pour les étoffes. Le jaune ne doit

être employé qu'avec ménagement pour les étoffes et réservé de préférence aux ornements d'or.

Les morceaux de verre, ainsi préparés, étaient placés dans le four sur une plaque de fer couverte d'une couche de chaux vive ou de cendre. On avait soin de placer les fragments verts et bleus près de l'entrée, les blancs, les jaunes et les violets dans le fond du four, comme résistant mieux au feu. Quand le four passait du rouge au blanc, on fermait toutes les issues et on le laissait refroidir. A la sortie du four, on essayait avec l'ongle la grisaille et on repassait les pièces au feu si la cuisson avait été insuffisante.

Enfin, on assemblait successivement tous les morceaux dans les vergettes de plomb, ployées suivant les coupes du verre et reliées entre elles par des soudures à l'étain sur les deux faces du panneau. Les panneaux étaient maintenus dans les baies par des armatures très simples, composées de fers droits. C'est seulement au XIIIe siècle que le fer épousa la forme des médaillons.

Nous sommes entrés avec Théophile dans tous les détails concernant l'exécution d'une verrière au XIIe siècle, et sa description est confirmée par toutes les œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous. Les procédés d'exécution ont même très peu varié pendant les deux siècles suivants.

Toutes les compositions du XIIe siècle sont empreintes de ce sentiment profondément religieux qui caractérise l'art français à sa naissance. Le mouvement des figures est calme et simple : elles se détachent, le plus souvent, en clair sur des fonds colorés, et l'on comprend l'utilité des tons neutres, généralement réservés aux draperies, pour éviter la décomposition des formes par des taches de couleur. Les personnages sont isolés par les fonds, de telle sorte que les scènes soient toujours parfaitement claires.

Les sujets, tirés de la vie du Christ ou des saints, sont, le plus souvent, de petite dimension et les scènes se superposent dans des médaillons circulaires ou rectilignes. Cependant, la verrière de la Passion, à la cathédrale de Poitiers, et les verrières de la galerie du chœur, à l'église Saint-Remi de Reims, donnent l'idée des grandes compositions décoratives qui furent l'expression la plus complète de l'art.

Une bonne fortune nous a permis de réunir dans l'exposition des vitraux anciens dix-huit fragments intercalés autrefois dans les baies du triforium, à la cathédrale de Châlons-sur-Marne, et provenant évidemment d'un édifice antérieur : les panneaux sont conservés dans leurs plombs primitifs. Ces verrières sont parmi les plus remarquables et peut-être les plus anciennes qui soient actuellement connues.

Les figures symboliques de la Loi ancienne et de la Loi nouvelle sont du style le plus élevé. Le dessin, imparfait sans doute au point de vue de la forme, n'a pas la raideur qu'on rencontre souvent dans des œuvres postérieures. Le modelé est exécuté à teintes plates : les ombres, formées de traits opaques, résistent au rayonnement de la lumière et l'aspect de la verrière n'est point modifié par la distance.

Les lettres et les ornements y sont exécutés avec autant de soin que dans les manuscrits contemporains. Les figures se détachent sur un verre blanc légèrement opaque, dont l'aspect nacré est évidemment dû à une autre cause qu'à l'action du temps, puisque dans le même panneau les verres colorés ont conservé leur transparence.

L'apparition de saint Gamaliel au prêtre Lucien est le sujet d'une autre verrière dont les personnages se détachent sur un fond bleu nuancé d'une splendide coloration.

La Crucifixion est un bel exemple de composition simple et décorative. La scène a pour fond un grand nimbe rouge de forme circulaire, qui met en lumière la croix et les figures de la Vierge et de saint Jean.

Les panneaux de David et du sacrifice d'Abraham ne sont pas moins intéressants.

Il faut citer aussi deux remarquables bordures : l'une d'elles, formée de rinceaux continus, encadre un tympan où sont représentés les Hébreux marquant leurs maisons du sang de l'agneau.

La cathédrale du Mans possède encore quelques débris de verrières primitives qui étaient jadis dans les fenêtres du chœur et qui ont été replacées dernièrement dans les fenêtres des bas côtés. Ce sont les quatre panneaux inférieurs d'une Ascension et des morceaux appartenant aux légendes de saint Gervais et saint Protais, de saint Étienne et de saint Pierre. Le dessin est lourd, mais les colorations sont très harmonieuses.

Les fragments isolés du XIIe siècle sont encore nombreux en France, et il serait à souhaiter qu'ils fussent recueillis dans un musée. Ce serait une mesure générale à prendre pour tous les débris intéressants qui sont intercalés comme remplissages dans des verrières d'une époque antérieure ou postérieure, et qu'il faut déposer lorsqu'on restaure ces verrières. Ces débris restent le plus souvent sans emploi, ou sont placés avec des entourages neufs dans des baies qui n'étaient point destinées à les recevoir. Mieux vaudrait sans doute les utiliser pour l'enseignement.

Les panneaux de Châlons, notamment, n'ont aucune place possible dans la cathédrale. Ce sont des documents très précieux pour l'étude du vitrail, et ce n'est que dans un musée qu'ils pourront être mis à la portée des artistes.

Les verrières anciennes de l'église Saint-Remi de Reims sont plus rapprochées de la tradition byzantine que les verrières du Mans. Le chœur de Saint-Remi fut reconstruit au XIIIe siècle et les baies du triforium furent agrandies à cette époque. Les verrières primitives ne purent donc être replacées qu'au milieu de grisailles colorées, contemporaines de la reconstruction, et après des remaniements considérables. Les figures superposées sont isolées par des débris de bordures du XIIe siècle fort remarquables.

Les documents font complètement défaut pour reconstituer les grandes scènes dont ces verrières faisaient partie. Elles ont toutes les mêmes tonalités et les mêmes qualités décoratives. Les draperies n'ont guère que trois tons : le brun clair, le blanc et le vert neutre. Les étoffes sont coupées par des bandes de couleur qui sont d'un excellent effet et facilitent la mise en plomb. Le jaune est employé pour les ornements d'or et le rouge n'apparaît que par points, notamment aux chausses des personnages.

A la cathédrale de Strasbourg, on trouve encore d'importants débris du XIIe siècle. Nous avons pu exposer quelques fragments de belles bordures, d'une coloration franche et harmonieuse. Une remarquable figure de saint Timothée, provenant de l'église de Neuwiller, est représentée dans nos salles par une aquarelle en fac-similé. La cathédrale de Troyes conserve aussi quelques bordures anciennes, dans une chapelle absidale.

Tous ces vitraux me paraissent être antérieurs à la seconde moitié du XIIe siècle. Pour caractériser cette deuxième période, nous ne possédons pas d'œuvres plus remarquables que les verrières placées dans les trois fenêtres du portail occidental, à la cathédrale de Chartres. L'arbre de Jessé est l'œuvre la plus complète. Il est encadré dans une magnifique bordure, formée d'entrelacs blancs et de feuillages colorés, qu'on peut citer comme le plus bel exemple de ce mode de décoration.

L'église de Saint-Denis possède aussi d'anciennes verrières, dans les bas côtés du chœur, mais si remaniées que les fragments anciens sont en très petit nombre.

Vers la fin du XIIe siècle, la tradition romane s'affaiblit au moment où se forme en France la société civile. L'interprétation de la nature modifie le geste et l'expression des

figures, le dessin du costume et la forme des ornements. Le panneau de saint Pierre et de saint Paul, provenant de la cathédrale de Bourges, peut caractériser cette transformation, limitée d'abord à quelques provinces.

Les écoles du Poitou et de l'Anjou n'avaient point encore abandonné la tradition, et elles devaient être bien florissantes, si l'on en juge par les œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous. Les verrières absidales de la cathédrale de Poitiers représentent, à gauche, la légende de saint Laurent, au centre la Passion, à droite celle de saint Pierre et de saint Paul.

Le vitrail de la Passion est une œuvre décorative du plus grand effet. Toute la composition est subordonnée à la figure du Christ en croix, dont l'expression est véritablement extraordinaire. La base de la verrière est occupée par un médaillon à quatre lobes complètement garni d'ornements et de scènes de petite dimension. Entre les branches mêmes de la croix sont disposés horizontalement, sur une première ligne, la Vierge, deux soldats et saint Jean; sur une deuxième ligne, les apôtres ayant les mains et la tête levées vers le sommet de la fenêtre où est figurée l'Ascension. Le corps du Christ est modelé à plat, suivant les procédés anciens, et les muscles sont accusés par la mise en plomb. Il se détache sur une croix rouge. Une draperie de même ton coupe le fond bleu de la fenêtre derrière les personnages.

Au sommet de la verrière, le Christ entouré d'un nimbe est porté sur les nuées : deux anges au mouvement très hardi remplissent bien le vide entre le nimbe et la bordure. L'inscription qui existe sur la verrière centrale placerait l'exécution des verrières de Poitiers dans les premières années du XIIIe siècle. Elles furent sans doute contemporaines des vitraux conservés dans la nef de la cathédrale d'Angers, et qui représentent sainte Catherine, la mort et l'assomption de la Vierge et la légende de saint Vincent.

Les colorations claires de ces verrières contrastent avec les tonalités vigoureuses des vitraux de l'abside, qui sont évidemment postérieurs. On remarque encore, dans la nef de la cathédrale d'Angers, une Vierge assise, tenant l'enfant Jésus; elle se détache sur une grisaille incolore formée d'entrelacs. A la chapelle de l'hôpital Saint-Jean d'Angers, une verrière de la même époque représente le Christ dans sa gloire, entouré des attributs des quatre évangélistes.

Ainsi les traditions romanes subsistaient, au commencement du XIIIe siècle, dans l'Anjou et dans le Poitou. Il en était de même en Bourgogne et en Alsace.

Dans toutes les œuvres que nous avons citées, l'effet décoratif est dû surtout à l'harmonie des couleurs, qui resta jusqu'au XVIe siècle la préoccupation constante de l'artiste. La mise en plomb avait aussi une importance considérable, et de cette nécessité de la construction résultaient la grandeur et la simplicité des formes. La disposition des coupes de verre, dans les vitraux de Châlons, suffit à prouver que les plombs étaient un des éléments de la décoration. Ces coupes sont circulaires et concentriques dans les fonds des médaillons, et forment encore un réseau décoratif dans les panneaux rectangulaires.

Au XIIe siècle se rattachent les verrières incolores des édifices cisterciens. On sait que, sous l'influence de saint Bernard, le chapitre général de l'ordre de Cîteaux interdisait la représentation des sujets en verre coloré.

MM. Didron et Steinheil, peintres verriers, ont bien voulu nous prêter, pour l'Exposition, quelques panneaux provenant de l'église de Bonlieu, dans la Creuse, et de l'église de Pontigny, dans l'Yonne. Le vitrail de Bonlieu, formé d'ornements fleuronnés, est conservé dans ses anciens plombs; quelques parties du dessin sont faites avec l'aile du plomb, seulement posée sur le verre : c'est là une disposition singulière et que la complication des coupes ne peut justifier. Les verrières de l'église d'Aubazine, dans la Corrèze, sont formées aussi d'entrelacs et de fleurons.

Ces dessins, d'un beau style, ne furent pas limités d'ailleurs aux églises cisterciennes. Dès le commencement du XIIIe siècle, on trouve des dispositions analogues dans l'église de Saint-Jean-au-Bois, près Compiègne.

Mais c'est encore une église d'Angers, l'église Saint-Serge, qui a conservé les plus précieux documents. On y remarque, dans les bas côtés du chœur, trois verrières dont l'exécution peut être comprise entre le XIIe et le XIIIe siècle. La première est formée d'un réseau incolore d'entrelacs rectilignes et circulaires, sertis par des plombs. Des points de couleur marquent la division des motifs. Cette disposition simple est d'un excellent effet. Dans la deuxième et dans la troisième fenêtre, les fonds sont ornés de feuillages délicats, aussi remarquables par la finesse des attaches que par le style du dessin ; à la deuxième fenêtre, des points bleus sont enchâssés dans les tiges. Chaque panneau est occupé par des cercles concentriques s'enlaçant avec des losanges. Au croisement des losanges sont des rosaces colorées.

Ce sont peut-être les plus belles grisailles qu'on puisse citer à cette époque.

Les transformations produites au XIIIe siècle par l'interprétation de la nature sont surtout manifestes dans les provinces les plus directement soumises à l'autorité royale, dans l'Ile-de-France, la Champagne, l'Orléanais, la Touraine et le Berry. Les vitraux des cathédrales de Chartres, de Reims, de Bourges et les verrières absidales de l'église Saint-Remi, de Reims, sont les types les plus complets de cette belle époque.

Les colorations franches du XIIe siècle sont conservées et les draperies sont exécutées sur des tons clairs, jaune brillant, bleu, vert et violet, le rouge et le bleu foncé étant réservés de préférence aux fonds.

Les verrières de Chartres datent de la reconstruction de l'édifice, achevée vers 1226. Les fenêtres hautes de la nef et de l'abside sont occupées par quelques scènes de la légende dorée ou par de grandes figures de saints, d'apôtres et de prophètes. A côté des boulangers, des pâtissiers, des pelletiers et drapiers figurent, parmi les donateurs, Ferdinand, roi de Castille, saint Louis, Pierre Mauclerc, comte de Dreux et duc de Bretagne, Amaury, comte de Montfort, et son frère Pierre de Courtenay.

Les vitraux légendaires des bas côtés ont, pour la plupart, des colorations vives qui les distinguent complètement des œuvres analogues du siècle précédent. Le bleu reste toujours le ton fondamental, mais il est chargé de dessins et des filets de verre rouge l'entourent d'un réseau de lignes droites ou circulaires. Quelques points blancs ou jaunes, intercalés dans le dessin, complètent la chaude harmonie de cette véritable tapisserie décorative qui entoure les médaillons.

On compte à Chartres, en dehors des roses, quarante et une fenêtres hautes et cinquante-cinq fenêtres de bas côté garnies de leurs verrières anciennes. Je ne puis donc essayer d'en faire la description, mais je puis dire que la cathédrale de Chartres est un exemple unique d'un édifice du moyen âge ayant conservé sa décoration translucide intacte, toute vibrante des souvenirs d'une des plus grandes époques de notre histoire.

La cathédrale de Reims, moins favorisée que la cathédrale de Chartres, n'a conservé aucune de ses verrières de bas côté : elles ont été remplacées, au XVIIIe siècle, par des vitres blanches. La rose occidentale est tellement mutilée qu'on peut à peine y reconnaître un sujet. La rose méridionale a été refaite à la fin du XVIe siècle. Seule, la rose septentrionale qui représente la Genèse est complète et d'une belle coloration.

Les fenêtres hautes sont intactes. Les plus voisines du portail principal ne datent que du XIVe siècle et sont visiblement inférieures aux vitraux de la nef. Les figures sont deux à deux, exécutées sur le même carton : les tons seuls sont modifiés. Ce sont des négligences qui caractérisent bien les époques de décadence. Il y a lieu de signaler aussi

l'abus du bleu, dans quelques vitraux de la nef dont la coloration est très froide.

La cathédrale de Reims, destinée au sacre des rois, a, dans l'ordonnance générale de ses vitraux, une disposition particulière. Chaque baie de la nef est occupée au sommet par un roi, à la base par un archevêque. Dans l'abside, au-dessous des apôtres et des évangélistes, sont représentés l'archevêque de Reims, Henri de Braine et ses suffragants. Chaque évêque a près de lui la façade de sa cathédrale.

Les verrières absidales de Saint-Remi sont contemporaines des verrières de la cathédrale et semblent exécutées par les mêmes artistes. Les archevêques de Reims occupent la base des fenêtres.

Les verrières de Chartres et de Reims ont une place à part dans les œuvres du XIIIe siècle.

Les modelés des figures sont largement faits. Le trait est assez épais pour conserver à distance la valeur nécessaire. L'exécution, quoique subordonnée à l'effet décoratif que le vitrail doit produire en place, est d'une rare perfection.

Les grandes fenêtres de la cathédrale de Bourges ont bien les mêmes qualités décoratives, mais l'exécution est parfois brutale, sans nécessité pour l'effet. Nous avons pu exposer deux figures, Sophonias et Abacuc, qui sont surtout intéressantes par les valeurs des tons. Les vitraux légendaires sont très remarquables. La légende de saint Valérien et de sainte Cécile est inspirée de l'art du XIIe siècle. Les panneaux de saint Étienne et de Jacob procèdent, au contraire, des nouvelles tendances déjà signalées. La forme archaïque du dessin disparaît, l'idée dramatique envahit la scène et les gestes sont très accentués.

Les fenêtres hautes de la cathédrale du Mans semblent indiquer une déviation de l'art. L'exagération n'est pas la grandeur. Comme à Bourges, les fenêtres basses sont préférables aux grandes fenêtres. Nous avons recueilli pour l'Exposition d'intéressants fragments des verrières de Saint-Nicolas et de Saint-Eloi.

Les cathédrales de Laon, de Soissons, de Rouen, de Tours et de Sens ont aussi conservé de belles verrières de la même époque. L'œuvre du XIIIe siècle est considérable et la nécessité même d'une production rapide explique bien des négligences.

Les verrières de la Sainte-Chapelle de Paris, intéressantes comme œuvres décoratives, sont d'une exécution très inégale.

Les verrières de l'église de Saint-Julien du Sault, qui sont presque contemporaines, ont les mêmes défauts, mais aggravés encore : bordures maigres, dessin tourmenté, disposition mesquine des médaillons. L'effet décoratif est sauvé par l'harmonie des couleurs, mais l'effort intellectuel est remplacé par le procédé et l'art est sur son déclin. La fabrication même du verre était négligée au XIIIe siècle, et, dans quelques panneaux de Chartres, le verre est décomposé au point d'être opaque.

Vers cette époque, les décorations en grisaille, soit par raison d'économie, soit pour des nécessités d'éclairage, prirent une extension considérable. Les grisailles incolores des cathédrales d'Auxerre et de Troyes ne sont pas moins remarquables par leur composition décorative que par la finesse de l'exécution.

Dans des fenêtres de grande dimension, comme à l'église abbatiale de Saint-Germer, aux cathédrales de Chartres et de Châlons, le dessin des grisailles est affirmé par des filets et des points colorés. Les panneaux sont encadrés de bordures en couleur. A Saint-Remi de Reims, l'ensemble est entièrement coloré, mais les fragments anciens sont malheureusement en petit nombre.

Enfin, dès le XIIIe siècle, on exécuta des décorations entières formées de sujets en couleur sur des fonds de grisaille. C'est ainsi que sont décorées les fenêtres hautes de la cathédrale d'Auxerre. Une harmonie douce résultait de l'opposition des tons nacrés de

la grisaille et des colorations des sujets. A la cathédrale de Châlons-sur-Marne, les scènes sont disposées en bandes horizontales. A l'église Saint-Pierre de Chartres, au contraire, les scènes occupent toute la hauteur des lancettes, qui sont alternativement colorées ou incolores : l'effet est moins satisfaisant. Ces derniers vitraux sont d'ailleurs postérieurs au XIIIe siècle.

Dès cette époque brillait déjà l'école champenoise, et c'est en Champagne que se maintinrent les traditions du vitrail jusqu'au XVIIe siècle.

A la cathédrale de Troyes, les vitraux légendaires des chapelles absidales sont encore du XIIIe siècle. Les fenêtres hautes de l'abside sont probablement contemporaines de l'achèvement du chœur, sous l'évêque Jean d'Auxois, vers 1314.

Les couleurs neutres des étoffes sont alors abandonnées et les personnages se détachent en vigueur sur des fonds clairs. Les tons dominants des étoffes sont le jaune, le vert et le violet foncé. C'est le renversement des harmonies du siècle précédent. Bien que ces verrières soient fort belles, elles n'ont pas la coloration franche des verrières primitives : les tons foncés produisent, à distance, des taches qui arrêtent l'œil du spectateur et enlèvent aux formes leur simplicité ; les médaillons sont d'un dessin compliqué.

Cette répartition des tons, critiquable dans des verrières colorées, n'avait point les mêmes inconvénients pour des sujets compris dans des grisailles, et l'église Saint-Urbain de Troyes, qui est la dernière application logique des principes du moyen âge, a conservé un remarquable exemple de cette disposition.

On sait que l'église fut construite par le fils d'un cordonnier de Troyes, Jacques Pantaléon, devenu pape sous le nom d'Urbain IV, et continuée par son neveu, le cardinal Ancher : l'édifice, commencé en 1262, était achevé jusqu'au transept vers 1294 ; les verrières datent donc, au plus tôt, de cette époque.

Les charmants panneaux de la galerie basse forment, comme à Châlons, une bande colorée de sujets intercalés dans des médaillons à quatre lobes et brochant sur des grisailles. Les compartiments de ces grisailles, très finement dessinés, sont accusés par des filets de couleur. Les sujets se détachent sur des fonds niellés bleus, verts ou rouges, dont les ornements sont enlevés à la pointe sur une couche de grisaille.

Ce fut le principe de l'exécution des étoffes damassées, très usitées au XVe et au XVIe siècle ; mais, à cette époque, le dessin de l'étoffe était peint sur la face extérieure du verre et la couche du verre, interposée entre le damassé et le dessin des plis, donnait un effet de souplesse au tissu.

Dans les fenêtres hautes sont de grandes figures de prophètes, bien dessinées, surmontées de dais et détachées sur des fonds colorés, entre de beaux panneaux de grisaille qu'encadrent de larges bordures chargées d'écus alternés. Le trait fin de la grisaille laisse briller les filets et les ornements colorés.

Ce parti fut adopté, au XIVe siècle, dans l'église Saint-Ouen de Rouen, dans l'église Saint-Nazaire de Carcassonne et dans la cathédrale de Narbonne, dont les grisailles sont chargées de splendides écussons.

Jusqu'au XIVe siècle, les décorations architecturales n'avaient été employées dans les verrières que sous forme de dais couronnant les figures. Elles se développèrent à cette époque et encadrèrent complètement les scènes. Les bas côtés de la nef de la cathédrale de Troyes et les chapelles de la cathédrale de Beauvais en offrent de nombreux exemples. A Troyes, le jaune orange, qui est la couleur dominante, donne à ces verrières une coloration désagréable.

La découverte du jaune d'argent favorisa le développement exagéré de ces décorations architecturales, empruntées aux formes de la pierre et toutes chargées de gâbles, de

pinacles et de crochets. La couleur jaune se développait au feu, après application du chlorure ou du sulfure d'argent à la face extérieure du verre. Les touches jaunes pouvaient donc être placées sans qu'il fût nécessaire de limiter la coloration par des plombs.

Ces perfectionnements de l'exécution n'arrêtent pas la décadence de l'art. Le dessin devient maniéré ; le trait s'amincit ; les bordures sont maigres. L'espace à décorer est tellement réduit par les remplissages en pierre qu'il est impossible d'y concevoir une grande composition.

D'ailleurs, l'imitation des formes naturelles a introduit peu à peu la perspective dans le vitrail et l'artiste tend à s'affranchir de ces meneaux où il étouffe. Déjà les vitraux ne font plus partie intégrante de l'œuvre. Ce sont des tableaux, grossiers encore au point de vue de l'imitation pure, mais ayant une existence propre. Ces tableaux pourraient être séparés du monument, dont ils ne sont qu'un accessoire.

Les vitraux sont peu nombreux au début du xve siècle. L'état de la France, dévastée par les guerres anglaises, était peu propice au développement des arts. Mais, dès le milieu du règne de Charles VII, les idées nouvelles se manifestent. Elles se traduisent d'abord par l'exagération des compositions architecturales du siècle précédent, et occupent toute la baie par des décorations grises et jaunes très lumineuses, qui encadrent des personnages détachés sur des draperies colorées. Les cheveux blonds des figures sont exécutés souvent par un glacis extérieur de jaune d'argent.

Dans les verrières du transept de la cathédrale d'Angers, données par l'évêque Jean Michel vers 1440, l'architecture occupe toute la surface des baies. Bien que ce mode de décoration soit absolument illogique, les verrières ainsi disposées sont très brillantes. Nous avons, dans la salle des vitraux, une verrière de l'église d'Eymoutiers d'une disposition analogue, mais d'une exécution inférieure. Les cathédrales du Mans et d'Évreux ont conservé deux grandes fenêtres de cette époque, qui sont surtout intéressantes par les portraits des personnages historiques qui y sont représentés.

Le défaut principal de ces compositions est dans la forme encore imparfaite des figures et dans l'abus des colorations vives employées par taches au milieu de parties incolores. Il en résulte un aspect confus de l'ensemble.

A l'église Saint-Severin de Paris, les fenêtres hautes sont ornées d'une suite de belles verrières très intéressantes pour l'histoire de l'art. Les cathédrales de Bourges et de Châlons ont aussi quelques vitraux de cette époque, où l'art se transformait complètement.

Les œuvres des maîtres italiens ne pouvaient laisser indifférents les artistes français, déjà préparés par l'étude de la nature à une recherche de la forme que leurs ancêtres n'avaient point connue. Il y eut là un entraînement irrésistible, d'où sortit un art nouveau, très brillant, mais peu durable, parce qu'il ne s'appuyait point sur la raison. Son idéal était d'ailleurs moins élevé qu'autrefois : la religion n'était plus sa seule inspiratrice et l'amour de la forme n'excluait point la vanité humaine. D'illustres donateurs, dont la modestie n'égalait pas le mérite, étaient représentés avec leurs armoiries, au centre de décorations somptueuses reléguant les saints au second plan, et le vitrail n'était, le plus souvent, qu'un monument élevé à l'orgueil d'un personnage ou d'une famille.

Les qualités décoratives des œuvres du xvie siècle, résultant de la perfection de la forme et de l'harmonie des couleurs, ne dépendaient plus uniquement des lois applicables à la décoration des surfaces. Nous avons vu que la perspective est en opposition formelle avec ces lois, et l'imitation exacte de la nature est difficile à concevoir sans perspective linéaire et aérienne.

Les artistes de la Renaissance évitèrent ce double écueil en limitant au premier plan la décoration de la surface. Les grandes fenêtres de la nef, à la cathédrale de Troyes, carac-

térisent bien les essais de l'art nouveau. Elles furent exécutées de 1498 à 1501. Les colorations redeviennent franches et brillantes. Les fonds unis ou damassés détachent bien les figures et la surface translucide est complètement occupée. Ces verrières s'harmonisent parfaitement avec les décorations exécutées, deux siècles auparavant, dans les fenêtres absidales.

Les admirables verrières des églises Saint-Nizier, Saint-Jean et de la Madeleine, à Troyes, et de l'église Notre-Dame de Châlons procèdent encore des mêmes idées. Ces verrières, qui éclairent les bas côtés, ont la disposition des anciens vitraux légendaires et les scènes sont isolées par des frises d'une belle exécution.

Dès cette époque, la forme est étudiée sur le corps humain; les modelés sont observés sur la nature; l'exécution des draperies reproduit fidèlement les plis des étoffes. Les lois décoratives paraissent se réduire à l'observation de l'harmonie des couleurs, au respect de la mise en plomb et à l'occupation complète de la surface à décorer.

Le XVIe siècle n'a pas eu son historien, et c'est sur les verrières elles-mêmes qu'il nous faut reconstituer les principes de cet art, à une époque de liberté absolue où ces principes variaient sans doute avec chaque province, avec chaque école, j'allais dire avec chaque individu.

Les nuances du verre coloré s'étaient multipliées à l'infini depuis le XVe siècle. Le procédé de placage réservé au verre rouge pendant le XIIIe et le XIVe siècle s'était étendu peu à peu à tous les verres colorés. Le jaune lui-même était plaqué. Dans certains verres violets, on compte jusqu'à cinq ou six couches bleues, rouges et blanches : on comprend qu'il était possible d'obtenir ainsi toutes les nuances. En outre, le soufflage étendait inégalement ces diverses couches et le verrier profitait de la coloration inégale des feuilles pour utiliser les parties claires du côté de la lumière, les parties foncées du côté de l'ombre, sans interposition de plomb. Le modelé était ainsi préparé dans le verre, sans qu'il fût obscurci par des couches opaques de grisaille.

Les verrières des églises de Montmorency, de Conches, de Brou, de Saint-Vincent et de Saint-Patrice à Rouen, de Saint-Étienne à Beauvais, sont d'admirables types de cette belle époque.

L'harmonie résulte toujours de l'opposition de valeurs différentes. Les colorations de valeur égale sont un défaut des œuvres modernes, défaut aggravé par l'application uniforme d'une grisaille brune au modelé des ornements et des draperies, et d'une grisaille rousse au modelé des chairs. On obtient ainsi l'aspect d'une sépia enluminée. Au XVIe siècle, la grisaille variait de ton et d'intensité, suivant les colorations du verre qui n'étaient point modifiées par les ombres.

C'est ainsi qu'on employait le jaune d'argent, concurremment avec le ton de chair, pour les ombres des étoffes jaunes. On a une belle application de ces procédés dans le vitrail de Charles de Villiers, emprunté à l'église de Montmorency.

Les chairs, exécutées sur verre incolore depuis le XVe siècle, étaient modelées à la grisaille du côté intérieur, et glacées extérieurement d'un ton de carnation.

Le verre plaqué fournissait d'autres ressources aux artistes. La mise en plomb n'était pas toujours applicable, et le verrier pouvait avoir besoin de trouver dans une même feuille de verre des couleurs différentes. S'agissait-il, par exemple, de représenter une étoffe rouge brochée d'or, ou une étoffe bleue tailladée de crevés blancs, la pointe d'acier ou la molette enlevait la couche de verre rouge ou de verre bleu et dégageait le verre blanc, qui était laissé nu ou recouvert de jaune d'argent.

Les verriers semblaient s'ingénier à vaincre toutes les difficultés d'exécution. Ils incrustaient à plomb vif de petits fragments de verre coloré dans des morceaux d'une

PORTEFEUILLE DE LA REVUE DES ARTS DÉCORATIFS

VITRAIL D'ÉGLISE (XIXe SIÈCLE)

DESSIN DE M. EHRMANN POUR UN VITRAIL

EXÉCUTÉ PAR M. LEPRÉVOST

8eme Exposition des Arts Décoratifs 1884.

Ste Gle des Applications Photographiques

coloration différente. Parfois aussi ils appliquaient sur le manchon, pendant le soufflage, des grains ou des fils de verre coloré destinés à figurer les étoffes rayées ou le jaspe.

Les verrières du XVIe siècle sont très nombreuses et très variées. Ce sont, en effet, des œuvres personnelles et le caractère du dessin suffit, à cette époque, pour reconnaître avec certitude le travail d'un artiste. C'est ainsi que j'ai pu retrouver le nom du peintre verrier Engrand le Prince, qui exécuta, en 1524, pour le comte-évêque de Beauvais, Charles de Villiers, l'une des verrières de Montmorency.

La recherche des noms de ces maîtres est encore à faire. Les verrières de l'école champenoise portent presque toutes des monogrammes qui pourraient peut-être fournir de précieuses indications. On a conservé les noms de Valentin Boueh, le peintre verrier de Metz, d'Arnould Desmoles, le peintre verrier d'Auch; de Jean Macadré, de Jean Cornuat et de Jean Soudain, les peintres verriers de Troyes.

L'étude est d'autant plus compliquée que, dans un seul monument, à Montmorency, par exemple, les verrières sont des dons de personnages qui résidaient les uns à Paris, les autres à Auxerre, d'autres à Beauvais, et que, par conséquent, un même édifice contient des verrières de plusieurs écoles.

Ce n'est que par une série de comparaisons que cette recherche intéressante pourra être menée à bonne fin. Une verrière de l'église Saint-Bonet, de Bourges, portant le nom de Laurence Fauconnier et la date de 1544, nous a permis d'attribuer avec certitude à cet artiste les verrières du bas côté d'Écouen, faites à la même époque et portant dans un cartouche les initiales L. F. enlacées d'une cordelière sur l'écu.

Les belles verrières de la Renaissance ont conservé les portraits des personnages qui vivaient au temps de Louis XII et de François Ier. Elles sont donc particulièrement intéressantes pour l'histoire de l'art; elles fournissent, en outre, les plus précieux documents pour le costume, l'orfèvrerie et les tissus.

Les verrières formées d'ornements en grisaille sont rares à cette époque. La cathédrale d'Autun a conservé un magnifique arbre de Jessé, dont les personnages s'enlèvent en couleur sur fond blanc damassé. Nous avons recueilli dans les débris des vitraux de cette cathédrale de précieux fragments d'architecture en grisaille d'une remarquable exécution. On rencontre souvent aussi des verrières incolores, entourées de bordures grises et jaunes et chargées d'armoiries en couleur.

Mais de grandes verrières à sujets ont été exécutées entièrement en grisaille. Parmi les plus remarquables, on peut citer la légende de Psyché, provenant du château d'Écouen, un vitrail de l'église de Gisors, quelques belles verrières des églises Saint-Pantaléon, Saint-Nicolas et Saint-Jean, à Troyes, un vitrail de l'église Saint-Alpin de Châlons.

L'influence italienne arrêta l'essor de l'art français. Dès le milieu du XVIe siècle, les cartons sont exécutés sans le moindre souci de la place que doit occuper la verrière. La composition traverse les meneaux, et comme le point de vue est choisi pour un tableau fait à l'atelier, le spectateur, placé à plusieurs mètres au-dessous, voit glisser les figures sur un plan incliné. L'imitation de la nature a quelquefois des conséquences imprévues. Le peintre verrier change plusieurs fois dans un même tableau son point de vue et sa ligne d'horizon, et semble s'attacher à démontrer que la perspective ne peut entrer dans la décoration d'un plan.

Quelques grands artistes produisent encore de belles œuvres. On peut citer les vitraux de la chapelle du château de Champigny-sur-Vende, de la chapelle du château de Vincennes, de l'église d'Écouen, de l'église Saint-Bonet de Bourges, des églises Saint-Gervais, Saint-Merri et Saint-Étienne-du-Mont, de Paris.

Les artistes s'appellent Jean Cousin et Pinaigrier.

Mais la décadence est rapide et les troubles des guerres religieuses ne font que la précipiter. L'heureux essai d'adaptation de l'art antique à l'art français, après avoir déterminé pendant un demi-siècle un mouvement original, ne put maintenir l'art dans cette voie nouvelle où se heurtaient les traditions de plusieurs peuples. Les étrangers, admis à la cour de France et plus honorés que les Français, poussaient l'art dans une imitation mal raisonnée des œuvres les moins appropriées à la décoration translucide.

L'œuvre originale disparaît au moment où l'application des émaux au vitrail semblait devoir accroître encore les ressources du peintre verrier, en lui donnant le moyen de réaliser toutes les nuances sans être astreint à l'obligation des plombs. Jusqu'alors, la mise en plomb était une partie essentielle du vitrail; elle accentuait le dessin des figures et enveloppait les formes comprises dans une même coloration. L'émail, en rendant possible la juxtaposition de plusieurs tons sur un seul morceau de verre, enleva toute valeur à la mise en plomb. Le vitrail, qui tirait ses plus grands effets de l'harmonie des couleurs et de la simplicité du dessin, devint, par l'emploi des émaux, une peinture appliquée sur le verre, à formes indécises et peu appropriées à la matière employée.

Dès cette époque, le vitrail, comme œuvre décorative, a cessé d'exister. La fantaisie, qui a remplacé la raison, ne peut plus produire que des œuvres de genre, destinées à orner les appartements et très appréciées sous le nom de vitraux suisses. Nous avons réuni quelques cartons de vitraux suisses, exécutés par les Tobias Stimmer, par le Lindmeyer, et qui sont très remarquables au point de vue du dessin. Jusqu'au XVIIe siècle, on exécutait encore à Troyes quelques verrières intéressantes. On a transporté au musée de Troyes les panneaux exécutés par Linard Gonthier pour la compagnie de l'Arquebuse et dont les sujets sont tirés de l'histoire de Henri IV et de Louis XIII. La bataille d'Ivry est vraiment remarquable. Linard Gonthier a exécuté aussi une intéressante verrière dans le bas côté nord de la cathédrale de Troyes. On peut citer encore les vitraux du cloître de Saint-Étienne-du-Mont.

Ce sont les dernières œuvres qui méritent d'être signalées. L'idée féconde qui avait enfanté les chefs-d'œuvre du XIIe au XVIe siècle n'avait même plus pour elle la tradition. Lorsqu'au XVIIIe siècle un peintre verrier, Levieil, tentait de décrire l'art de la peinture sur verre, il avait grand'peine à exposer des méthodes tombées en désuétude et qu'il connaissait à peine. Il s'indignait avec raison contre les mutilations que subissaient de son temps les verrières de l'église Saint-Merri, coupées par moitié et remplacées par une vitrerie blanche. Mais il avouait lui-même avoir démoli, en 1741, les deux derniers vitraux anciens du chœur de Notre-Dame pour garnir les fenêtres de verre blanc. Son indignation contre les démolisseurs s'arrêtait au XVIe siècle.

L'art n'étant plus pratiqué, on avait oublié les procédés de fabrication. Parlant du verre rouge, Levieil dit avoir reconnu « la trace de la brosse dont on se servait pour étendre et coucher sur un verre nu ce vernis rouge, ainsi que l'appelle Kunckel ».

La suppression des armoiries dans les verrières, en 1792 et 1793, causa la destruction d'un très grand nombre d'œuvres. Une croyance populaire, qui attribuait à l'or la coloration rouge, faillit provoquer une démolition complète des anciens vitraux, qu'on voulait fondre pour en retirer l'or. Une analyse du citoyen Darcet démontra que la coloration était due à quelques traces de cuivre et préserva ainsi les verrières.

Dès 1800, Brongniart fit quelques essais à la manufacture de Sèvres, afin d'y établir un atelier de peinture sur verre; mais cet atelier ne produisait que des verres émaillés inutilisables pour la décoration monumentale.

C'est seulement de 1825 à 1830, à l'époque où se manifesta un réveil du goût pour les arts du moyen âge, qu'on fit quelques recherches sur le vitrail et quelques essais d'imi-

tation. Les travaux de Lassus et de Viollet-le-Duc, les publications de MM. de Caumont, Bâtissier, Didron et Ferdinand de Lasteyrie, des pères Martin et Cahier, déterminèrent des tentatives heureuses.

Dès 1826, M. Bontemps avait repris à la verrerie de Choisy-le-Roi la fabrication du verre rouge et fondé un atelier pour l'exécution des vitraux. Plus tard, la restauration des vitraux de la Sainte-Chapelle fut l'occasion d'un concours. Dès ce moment, de nouveaux ateliers se formèrent et d'importantes restaurations furent entreprises.

On peut citer, parmi les meilleures, les restaurations des verrières des cathédrales de Bourges et de Chartres, et la restauration plus récente des vitraux de l'église Saint-Urbain de Troyes.

Depuis quelques années, de nouvelles recherches ont été faites avec succès, par MM. Pelletier et Appert, sur la fabrication des verres colorés, et nous disposons aujourd'hui de toutes les nuances de verres employées du XIIe au XVIe siècle.

L'art lui-même n'a point de secrets. La coupe du verre, la mise en plomb, l'application et la cuisson de la grisaille sont choses simples et n'exigeant qu'un très court apprentissage.

Ce ne sont pas les moyens d'exécution qui font défaut, et cependant si, depuis quarante ans, on a pu sauver de la ruine un grand nombre de verrières en les replaçant dans des plombs solides, en éliminant les morceaux étrangers intercalés et en complétant l'œuvre par des morceaux neufs exécutés dans le caractère des anciens, il faut bien reconnaître que les œuvres modernes sont, à de rares exceptions près, bien éloignées des belles compositions décoratives du moyen âge, toujours très vantées, mais généralement peu étudiées et mal comprises.

L'admiration pour ces œuvres anciennes ne semble avoir produit que la copie de leurs défauts. C'est dans la composition, c'est dans l'harmonie des couleurs qu'il faut imiter les verrières du XIIe ou du XIIIe siècle, et non dans des naïvetés de formes inadmissibles et inapplicables aujourd'hui. La naïveté, en art, n'est pas chose aisée, et c'est un contre-sens de composer, en 1884, une verrière neuve dans la forme et à l'imitation d'une verrière du XIIIe siècle.

La cause première de l'infériorité des œuvres modernes me paraît être dans l'enseignement isolé des arts. Depuis trois siècles, l'art s'est en quelque sorte spécialisé. L'enseignement théorique était donné, tout récemment encore, au point de vue exclusif de la forme et indépendamment de toute idée d'ensemble : il ne pouvait produire que des œuvres d'un effet décoratif contestable.

Il est indispensable, si l'on veut profiter des efforts faits depuis quarante ans, de reconstituer un enseignement complet des arts. C'est à l'École des Beaux-Arts, c'est dans les écoles d'arts décoratifs que les jeunes gens devraient recevoir cet enseignement général, qui préparerait, à tous les degrés, des artistes habitués à se comprendre et disposés à réunir leurs efforts pour l'exécution d'une œuvre commune.

Cet enseignement ne peut être réalisé que par l'étude des œuvres mêmes des maîtres. L'élève oubliera toujours la division arbitraire des modules; mais il retiendra, par exemple, la forme du chapiteau ionique, si on lui explique la raison du coussinet sous la portée d'un linteau; il comprendra que cette forme n'est plus justifiée, dans l'architecture romaine, quand le linteau est remplacé par une arcade. Il retiendra la forme d'encorbellement donnée au tailloir du chapiteau roman, quand il connaîtra sa fonction comme sommier d'un arc.

On comprend à peine que l'architecture ait pu être enseignée depuis plusieurs siècles à l'exclusion des arts qui en sont les éléments décoratifs, et suivant des formules théoriques

que condamnent les œuvres mêmes d'où on a prétendu les tirer. L'art est essentiellement humain, il ne peut exister sans préoccupation des matériaux et des formes qui leur sont propres, et toute œuvre d'art doit avoir une destination. Ce sont sans doute des vérités élémentaires, mais trop souvent méconnues.

Nous vivons, d'ailleurs, à une époque bizarre, où les découvertes de la science n'ont servi qu'à dissimuler, au prix de nombreux efforts, les matériaux mis en œuvre. C'est ainsi qu'on exécute en tapisserie la copie laborieuse d'un tableau, toujours inférieure à l'original, et dont le principal mérite paraît être de multiplier les nuances au point de faire disparaître le travail de la laine. C'est ainsi qu'on donne au fer les formes de la fonte et les assemblages du bois, aux ornements en plomb l'aspect d'ornements en pierre.

Certainement, de semblables erreurs disparaîtraient, si l'enseignement général des arts, c'est-à-dire l'enseignement de l'architecture, apprenait aux jeunes gens qu'il n'est point d'œuvre en dehors de la raison, que chacun des arts doit avoir ses formes propres, et qu'un carton ne peut pas servir indifféremment à l'exécution d'un vitrail, d'un tableau ou d'une tapisserie.

L'enseignement général est d'autant plus nécessaire que l'œuvre d'art tend forcément à devenir une œuvre collective. L'artiste, chargé d'un carton, n'est généralement pas celui qui exécute le dessin sur le verre. Cela est regrettable assurément, et il vaudrait mieux que l'œuvre eût un caractère absolument personnel. Mais les connaissances générales s'étendent tellement qu'un homme ne peut plus suffire à tout concevoir et à tout exécuter.

Ce qui est indispensable, dans l'art du vitrail, c'est que l'artiste, chargé d'un carton, le compose en vue de sa destination, en utilisant la mise en plomb pour le dessin, en étudiant les valeurs relatives des couleurs translucides et en dirigeant l'exécution de son œuvre.

Les principes de la composition des verrières sont fort simples. Ce mode de décoration conviendrait parfaitement, d'ailleurs, aux grandes surfaces vides qui résultent de l'emploi du fer dans l'art moderne. Nos constructions privées s'accommoderaient aussi fort bien du vitrail, si on savait lui donner les formes simples et décoratives et les colorations claires qui conviennent à nos habitations. On pourrait citer quelques essais heureux, et les progrès seraient rapides, si on voulait bien prendre la peine d'étudier les œuvres anciennes, non pour les copier, mais pour les analyser et en déduire les principes applicables à notre temps.

Nous sommes certainement à une époque de transition d'où se dégage insensiblement l'art moderne. Le vitrail, qui est un des éléments décoratifs de l'architecture, ne peut renaître qu'avec elle.

Des efforts ont été faits avec succès, mais ces efforts seraient stériles si les artistes restaient isolés les uns des autres. L'enseignement général des arts est une nécessité de notre temps : il faut abaisser les barrières qui séparent l'artiste de l'artisan et honorer les œuvres d'art à tous les degrés de la production humaine.

L'Union centrale des Arts décoratifs a entrepris cette grande tâche; elle a bien mérité de l'art français.

LA

DÉCORATION CÉRAMIQUE

PAR IMPRESSION

PERFECTIONNEMENT DONT ELLE EST SUSCEPTIBLE

CONFÉRENCE DE M. LÉON VIDAL

L'impression céramique s'effectue de façons diverses. L'un des principaux procédés consiste dans l'emploi d'une sorte de décalcomanie d'images imprimées lithographiquement et dont la coloration est formée avec des poudres ou matières colorantes vitrifiables.

Pour bien faire comprendre les détails dans lesquels nous allons entrer en indiquant comment on peut perfectionner les impressions destinées à la décoration céramique, il nous paraît utile, indispensable même, d'expliquer sommairement les procédés actuels, ceux au moins qui sont l'objet de l'application la plus courante.

Ils sont de deux sortes : 1° l'impression de sujets dessinés seulement, soit de dessins au trait ; 2° l'impression de sujets modelés en camaïeu ou à l'état polychrome.

— L'impression de dessins au trait s'effectue généralement à l'aide de planches gravées en creux à l'eau-forte. Le tirage a lieu sur du papier pelure recouvert d'un enduit isolant, avec une encre grasse dont la matière colorante est formée d'une substance vitrifiable.

Dès que l'impression sur le papier pelure a eu lieu, ce papier est humidifié pour qu'il ait toute la souplesse possible, de façon à affecter aisément les contours de l'objet à décorer. On l'applique sur cet objet où, avec une roulette *ad hoc,* on le fait adhérer partout bien intimement. Cela fait, le papier est enlevé, laissant sur la pièce le décalque complet du dessin qu'il portait.

Ces dessins servent de mise en place pour les coloristes qui, d'après une maquette, disposent à l'intérieur des traits les diverses couleurs plates ou modelées destinées à l'achèvement de la décoration.

— L'impression de sujets modelés monochromes ou polychromes peut s'opérer de différentes manières. L'un des procédés qui permet de multiplier rapidement et à peu de frais les images propres à ce genre de décoration, consiste dans l'impression, sur du papier enduit d'une couche isolente et soluble dans l'eau, d'images lithographiques formées, lors du tirage, par un vernis gras ou mordant, que l'on saupoudre avec des poudres colorantes, vitrifiables lors de chaque tirage, de façon à former une polychromie complète.

C'est, en somme, ce que l'on fait pour la chromolithographie ordinaire, mais avec cette différence que la matière colorante, au lieu d'être incorporée au vernis gras, est déposée, après chaque impression, par saupoudrage.

L'enduit qui recouvre le papier est formé de gomme arabique. Cet encollage ne laisse pas pénétrer dans le papier la matière grasse et il permet, une fois le tirage polychrome terminé, de transporter aisément l'impression en poudres vitrifiables sur les pièces à décorer ; un enduit poisseux tel que de l'essence grasse sert à y faire adhérer les impressions, et il suffit de mouiller le dos du papier pour que celui-ci se détache en abandonnant l'image vitrifiable sur la pièce à décorer.

Nous ne prétendons pas modifier en rien l'opération de l'impression, pas plus que celle du transport sur porcelaine ou sur tout autre objet, verre, faïence, etc. à décorer. Seulement il nous semble que l'on peut, à l'aide de la photographie, arriver à perfectionner notablement les résultats, au point de vue surtout de leur valeur artistique et de l'exactitude du rendu.

Dans l'un et l'autre des deux cas qui viennent d'être indiqués, ce sont des dessins exécutés à la main, par des artistes plus ou moins habiles, qui servent à la décoration céramique.

Si l'interprétation des sujets à imprimer est confiée à des artistes doués d'un grand talent, l'on obtient assurément des résultats de grande valeur, mais en pareille occurrence le prix des originaux est fort élevé; si, au contraire, l'on s'adresse à des artistes médiocres, l'on réalise une notable économie sur le coût des compositions, mais elles sont fort médiocres elles-mêmes.

Tant qu'il ne s'agit que de sujets de fantaisie, fleurs ornementales, ornements proprement dits, arabesques, etc., l'on peut arriver couramment à des dessins passables et en tout cas peu discutables, puisqu'ils sont dus à l'imagination de l'artiste, sans emprunter rien de leur essence principale à la nature ou à des œuvres d'art copiées ; mais si les sujets à imprimer sont des portraits, des reproductions, des copies d'œuvres d'art, des vues prises sur nature, etc., leur interprétation exige une main habile, le concours d'un artiste d'un talent reconnu et dont la collaboration est nécessairement assez, sinon très coûteuse.

Or nous possédons un moyen automatique de copie ou de reproduction exclusif de toute interprétation, quant au dessin, au moins, et dont, à notre avis, il n'est fait encore qu'un usage beaucoup trop restreint à la décoration céramique. Nous voulons parler de l'héliographie.

Grâce à ses divers et nombreux progrès, ce moyen graphique si parfait permet de reproduire et de multiplier à l'infini, non seulement des sujets au trait, tels que des gravures au burin et à la pointe, tels que des dessins à la plume et au crayon, mais encore des objets d'art pris sur nature, des portraits, des tableaux de toute sorte, et de les rendre avec leur dessin et leur modelé.

Si donc on peut remplacer la main peu exercée d'un artiste incomplet par la photographie, pourquoi ne chercherait-on pas à utiliser ce précieux concours, dans l'exécution au moins partielle des dessins céramiques, de ceux au moins où il importe, avant tout, de respecter l'exactitude de l'original?

Nous comprendrions l'hésitation des industriels qui font de la décoration céramique, s'il restait à trouver quelques détails complémentaires des procédés héliographiques d'impression; mais, ainsi qu'on va en juger, ils sont arrivés à un point de perfectionnement tel qu'il ne s'agit plus que de les appliquer.

On y trouvera gloire et succès.

Avant de décrire les méthodes vraiment industrielles sur lesquelles nous appelons l'attention toute spéciale des praticiens, il convient de dire un mot des tentatives évidemment intéressantes, mais trop peu industrielles, qui ont servi de prélude aux applications qui nous occuperont plus loin.

Dès que l'on a connu tous les résultats merveilleux dus à l'art de Niepce et Daguerre, l'on a entrevu le parti qu'en pourrait tirer l'art de la décoration céramique, et l'on est arrivé à produire bientôt, en utilisant certaines réactions chimiques, le saupoudrage, avec des poudres vitrifiables, d'images formées par la lumière à la surface d'un enduit poisseux ayant la propriété de perdre la propriété de poisser dans les parties attaquées par la lumière à travers un cliché photographique, et cela proportionnellement à l'action de la lumière à travers des parties plus ou moins opaques, plus ou moins translucides.

C'est ce procédé qui a donné naissance à l'industrie des émaux photographiques, laquelle produit actuellement des résultats admirables.

Chaque image, ainsi qu'il vient d'être dit, nécessite des préparations minutieuses, une insolation, puis un développement par saupoudrage, et enfin un transport assez délicat à opérer sur la pièce à décorer. Si intéressant que soit un procédé semblable, il ne saurait servir de base à la création d'une véritable industrie ayant pour objet les impressions à bon marché pour la décoration du verre, de la faïence ou de la porcelaine.

L'on a essayé, pour multiplier à bon marché et rapidement l'impression d'images vitrifiables, un procédé de lithographie photographique à l'aide duquel on obtient de merveilleuses images, avec le modelé le plus doux et le plus continu.

Malheureusement, l'encre grasse qui sert à faire ces sortes d'impressions perd beaucoup de ses qualités quand on la prépare avec des oxydes métalliques vitrifiables; la quantité de matière colorante ainsi déposée à la surface du papier est d'ailleurs, en genéral, trop légère pour résister à l'action des hautes températures du four à cuire. L'on a cherché à remédier à cette insuffisance à l'aide d'un saupoudrage complémentaire de l'image phototypique, mais ce saupoudrage ne saurait réussir que s'il s'agissait d'images dont les modelés seraient formés, ainsi que cela a lieu dans la lithographie à la plume, avec des points plus ou moins rapprochés, mais, en tout cas, assez distants les uns des autres pour éviter l'empâtement.

Cet empâtement est inévitable si l'on saupoudre une image phototypique.

De ce côté-là il n'y a donc rien à attendre de bon, à moins qu'on n'use du concours de la phototypie pour la création même des dessins à transformer en clichés typographiques, ainsi qu'il sera dit plus loin.

Il résulte de ce qui vient d'être indiqué que toute impression par saupoudrage, en dehors des moyens délicats esquissés plus haut, exige un modelé formé par un pointillé plus ou moins serré, mais pas trop pourtant, si l'on veut éviter l'empâtement.

Or, ce modelé, nous avons la possibilité de l'obtenir automatiquement d'après une reproduction photographique à demi-teinte continue ou fermée.

Nous pouvons, sans être exposés à boucher les vides de l'image à saupoudrer, distribuer, ainsi que l'exige la formation des polychromies céramiques, la matière colorante vitrifiable et en effectuer le transport tout comme pour les images lithographiques. C'est ce que nous allons expliquer avec tous les détails nécessaires à l'intelligence de cet intéressant procédé.

Diverses maisons en Amérique, en Allemagne, en Autriche et enfin à Paris exploitent des procédés de transformation en gravures typographiques de n'importe quel sujet reproduit photographiquement.

L'on est parvenu dans cette voie à réaliser des progrès considérables, et l'on produit de la sorte, notamment chez MM. Boussod, Valadon et Cie, successeurs de MM. Goupil et Cie, des gravures qui l'emportent, à notre avis, sur celles qu'on obtient par n'importe lequel des autres procédés.

L'image photographique directe ne saurait, on le comprend, être imprimée typographiquement, à moins qu'elle ne soit la copie d'un dessin ou d'une gravure au trait ou au pointillé ; mais, si elle est formée de dépressions continues, l'on ne peut en faire une image typographique qu'en coupant, qu'en divisant ces dépressions à l'aide d'un artifice quelconque.

Les uns ont essayé l'emploi d'une granulation, soit règulière, soit irrégulière; d'autres ont remplacé cette granulation par une trame ou bien par un réseau de lignes très rapprochées se coupant à angle droit ou obliquement; d'autres n'usent que d'un grisé.

Quelle que soit la nature de l'artifice adopté, l'on arrive, en interposant un de ces réseaux entre le cliché photographique et la surface sensible qui forme réserve sur la plaque de métal à graver, l'on arrive, disons-nous, à transformer les demi-teintes continues en demi-teintes discontinues; le résultat est analogue à celui qu'obtient un graveur sur bois à l'aide des tailles d'épargne, seulement le réseau photographique est bien autrement serré et les images typographiques qui en résultent sont bien autrement vraies et complètes que celles que produirait le graveur sur bois le plus habile.

L'on comprend tout de suite que l'impossibilité où l'on aurait été de saupoudrer une impression à modelé continu se change en possibilité immédiate, dès que le modelé en question est formé par un ensemble de points noirs isolés les uns des autres par des points ou des espaces blancs, condition essentielle de tout cliché typographique.

Le prototype typographique une fois obtenu, avec la nature de points convenables à un saupoudrage, c'est-à-dire avec des points assez distants les uns des autres pour que l'empâtement soit évité, l'on exécute aisément les divers clichés typographiques monochromes appelés à concourir à la formation de la polychromie transportable sur porcelaine.

Rien d'ailleurs de particulier dans le fait de l'impression elle-même.

Ces monochromes divers peuvent être préparés avec des pointillés ou avec un réseau différent.

Par exemple, si c'est une ligne qui concourt à la formation de l'ensemble du dessin, l'on pourra user du grain d'aqua-tinte et de tout autre genre de pointillé pour l'établissement des monochromes, d'où résultera une variété dans le travail qui permettra d'éviter l'aspect plus ou moins défectueux que pourrait présenter un ensemble formé de monochromes tous exécutés avec le même réseau.

L'on fait concourir à l'impression d'un même sujet non seulement des monochromes pointillés, mais encore des teintes plates appelées à accroître la puissance en coloris de certaines parties du sujet et aussi à remplir les vides des divers réseaux.

Les exemples ci-joints donnent une idée exacte de la méthode qui vient d'être décrite :

La figure 1 est le sujet complet transformé en un réseau à l'aide d'un des artifices dont il a été parlé plus haut.

Ce premier type sert à exécuter les monochromes représentés par les figures 2, 3 et 4.

La figure 2 représente le monochrome modelé couleur chair.

La figure 3 est l'indication du monochrome bleu.

Enfin la figure 4 montre le monochrome bistre.

Deux à-plats, l'un d'un ton de chair et l'autre d'un ton bleu, servent à compléter un sujet de cette nature. Les couleurs diverses une fois imprimées par superpositions successives, on termine l'impression en emprisonnant le tout dans le monochrome (figure 1), qui doit avoir une couleur appropriée à la nature de l'œuvre. Ce monochrome donne la couleur des ombres et le dessin absolument complet ; il est le lien qui unit chaque monochrome distinct, en vue de l'unité à réaliser.

La vitrification du fondant mêlé aux oxydes métalliques vient ajouter à la transparence des ombres et au mélange plus intime des couleurs, et l'objet terminé, c'est-à-dire après cuisson, possède toutes les qualités d'une œuvre artistique sérieuse.

Nous ne conseillons l'emploi de semblables moyens que pour les diverses reproductions dont il a été parlé plus haut, et non pour les décors de fantaisie avec lesquels la photographie n'a rien à voir, à moins qu'il ne soit question d'en reproduire d'après de beaux spécimens existants.

Le coût des clichés originaux dont il vient d'être parlé est d'environ 25 à 30 centimes le centimètre carré. Ce qui veut dire qu'en remettant à MM. Boussod, Valadon et Cie, par exemple, un dessin, une photographie, un tableau à transformer, ces messieurs livrent un cliché typographique complet au prix ci-dessus mentionné.

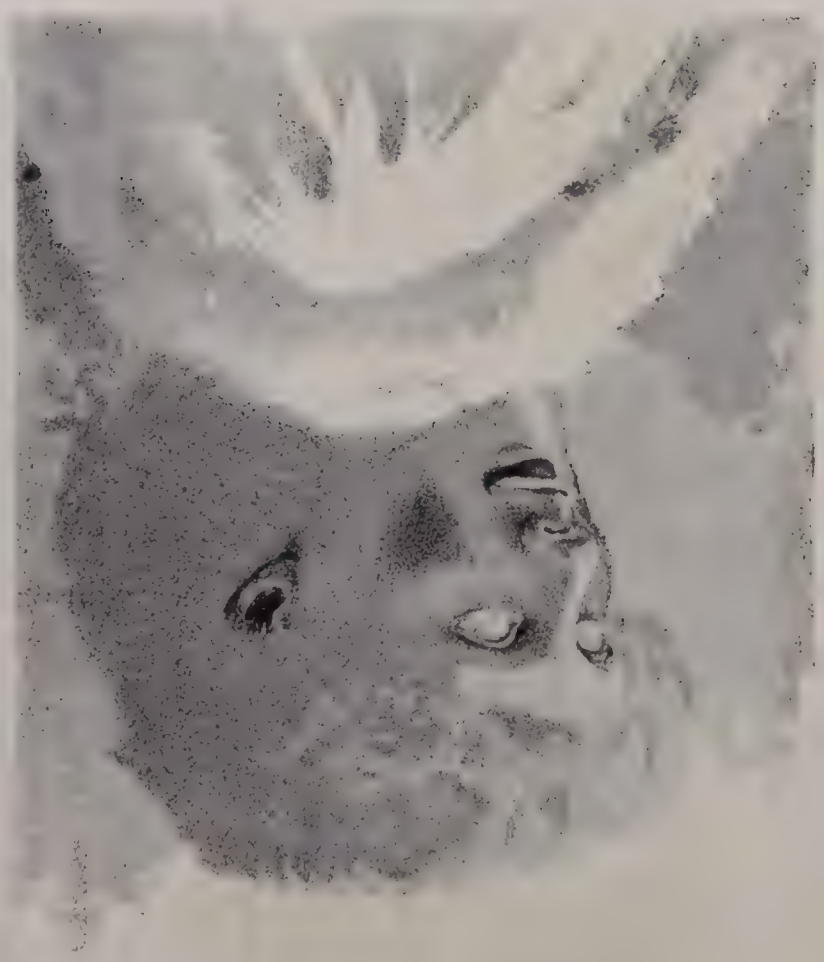
Ce cliché peut servir à être imprimé directement en une seule couleur pour former une image vitrifiable monochrome.

Ou bien il peut être encré avec de l'encre de report pour en tirer sur papier de Chine autant d'images qu'il est nécessaire pour le nombre de couleurs de l'image polychrome. Ces images sont décalquées sur autant de plaques de zinc, où l'on prépare chaque monochrome en ne laissant subsister de l'image primitive que les parties qui doivent jouer un rôle dans chacune des couleurs isolées.

Un moyen bien simple et plus commode pour l'exécution des monochromes divers consiste dans le tirage de l'image primitive, en bleu ou rose (couleurs qui ne viendront pas lors de la reproduction photographique), sur divers papiers portant des grisés, des quadrillés, des grains divers d'aqua-tinte.

Guidé par le dessin, l'artiste passe le crayon noir ou la plume, ou encore le pinceau garni d'encre de Chine, partout où il veut obtenir plus ou moins de couleur.

La nature de ces papiers est telle que tout le travail qu'on y fait est typographiable, la granulation gaufrée ne permettant pas au crayon de pénétrer dans les profondeurs des grains ou des sillons.



(Fig. 2)

(Fig. 1).

(Fig. 3.)

(Fig. 4.)

La plume seule et le pinceau couvrent entièrement; c'est ce qu'il faut pour obtenir soit des traits, soit des teintes plates continues.

Les divers monochromes une fois terminés, il reste à les reproduire à la chambre noire, d'une dimension absolument identique à celle du prototype original; puis les clichés ou négatifs successifs qui résultent de cette impression sont exposés à la lumière contre autant de plaques de zinc plané et recouverts d'un enduit de bitume de Judée.

Cet enduit est sensible à la lumière, de telle façon qu'il devient insoluble dans un de ses dissolvants partout où il a, à travers le cliché photographique, subi une action suffisante. L'on n'a plus, après cette insolation, qu'à plonger les plaques dans de l'essence de térébenthine pour dissoudre toutes les parties de l'enduit de bitume restées solubles. On voit alors apparaître une image formée par du bitume et se détachant sur un fond qui n'est autre chose que du zinc mis à nu; alors intervient la gravure chimique. L'eau acidulée ne peut attaquer le métal que dans les parties où il n'est pas protégé par le vernis de bitume. On conduit l'opération jusqu'à ce que le creux des points ou tailles soit suffisant. Il ne reste plus qu'à effectuer les tirages par superpositions successives, à l'aide de points de repère que l'on a eu bien soin d'établir sur le prototype original et de reporter sur tous les divers monochromes.

L'on peut encore user de l'impression lithographique en reportant sur autant de pierres qu'il est nécessaire le prototype phototypographique. Chaque monochrome est traité suivant le rôle qui lui est assigné dans la coloration d'ensemble, puis on fait des impressions successives repérées, et chaque impression, avec un vernis gras convenable, donne lieu à un saupoudrage avec une poudre vitrifiable de la couleur voulue.

Il se peut que, sans recourir à une des maisons de transformation dont il a été parlé plus haut, on veuille s'occuper soi-même de la transformation complète; il faut alors, si l'on tient à une reproduction bien fidèle, au moins quant au dessin, user du procédé de photolithographie généralement connu sous le nom de *phototypie* ou, autrement dit, mode d'impression d'images photographiques à l'encre grasse sur une couche de gélatine.

Ce procédé donne l'image, quelle que soit sa nature, avec tous ses modelés fermés, ou bien si finement granulés que c'est tout comme s'ils étaient fermés. Ainsi que nous l'avons dit, l'on ne pourrait arriver à saupoudrer avec propreté des images de cette nature, mais l'on peut se servir de ce moyen d'impression pour décalquer l'image photographique originale sur les diverses sortes de papier que l'on sait.

Ce décalque a lieu à l'aide d'une encre bleue ou rose, si l'on veut faire soi-même tout le travail, mais si l'on tient à tirer parti du décalque au moins pour le monochrome devant donner à la fois le dessin et le modelé complets, il convient de faire l'un des décalques en noir sur du papier quadrillé blanc et avec pression sèche (sans foulage), pour que le noir du décalque ne pénètre pas jusqu'au fond des sillons.

Ce procédé permet à toute personne dépourvue d'assez d'habileté pour copier un sujet de toutes pièces d'arriver très aisément à un rendu aussi complet que possible, et où il n'y a que fort peu de place pour l'interprétation.

L'exécution des gravures à l'eau-forte servant à l'impression des dessins au trait, que l'on transporte sur les pièces à décorer peut avoir lieu aussi à l'aide des moyens photographiques de nature à dispenser de tout recours à un graveur. L'artiste peut exécuter son dessin sur papier dioptrique, à la plume chargée d'encre de Chine ou de toute autre encre difficilement translucide; puis, ce dessin original, employé en guise de cliché, sert à impressionner un enduit sensible étendu à la surface d'une plaque métallique, cuivre ou zinc.

La lumière ne pouvant passer à travers les traits du dessin, ceux-ci sont dissous lors

du traitement ultérieur de la plaque; le vernis protecteur garantit les seuls fonds contre l'action de la morsure et l'on arrive à creuser le métal tout comme le fait le graveur à l'eau-forte.

Les avantages que présente ce procédé sont les suivants : 1° l'œuvre originale est conservée sans altération aucune; 2° la gravure qui en résulte est la contre-épreuve absolument fidèle de l'original; 3° la morsure n'est entreprise que si l'on voit sur la plaque l'image formée par le métal mis à nu, bien identique en tous points à l'original; sans quoi, cette plaque est lavée et l'on recommence l'opération avec un nouvel enduit sensible.

La gravure céramique peut aussi attendre de la photographie un concours très efficace, car il est bien des moyens, en procédant par voie d'impression, d'obtenir des réserves formées d'un enduit inattaquable par l'acide fluorhydrique et transportables sur les pièces à graver.

Le bitume de Judée employé à l'état de poudre impalpable, peut servir à former ces réserves imprimées préalablement sur du papier gommé avec un mordant gras; on saupoudre avec la poudre du bitume, comme on le fait avec des poudres colorantes vitrifiables, et le transport s'effectue aisément par l'application du dessin poudré sur la surface à graver, légèrement chauffée. Cette chaleur ramollit le bitume qui adhère alors à la pièce; on facilite cette adhérence avec une roulette, puis on mouille le dos du papier pour enlever celui-ci; l'on n'a plus qu'à faire agir les vapeurs d'acide fluorhydrique.

Nous ne saurions entrer dans de plus longs détails sur des applications que l'on comprend bien vite, d'après ce qui vient d'en être dit sommairement.

Nous voudrions voir l'art de la décoration céramique s'enrichir de tous les progrès récents de la science dans la voie des arts graphiques, au lieu de persévérer dans l'emploi de tant d'images difformes que produisent les imprimeurs spéciaux, en recourant, par économie, à des ouvriers d'art inhabiles, plutôt qu'à des artistes de talent, mais coûteux.

Les premiers frais d'établissement des planches seront moindres, à l'aide des procédés qui viennent d'être décrits, que ceux des pierres lithographiques habituellement employées, et les résultats, incomparablement plus beaux, ne laisseront rien à désirer, pas plus par le dessin que par l'exactitude des copies et la vérité du rendu.

Tout ce qui vient d'être dit n'atteint en aucune façon la préséance due à l'art pur de création sur tous les arts de copie, quelque parfaits qu'ils soient; mais il nous semble que, lorsqu'il s'agit d'applications à la décoration d'objets industriels, l'on est bien en droit, si c'est pour tendre à de meilleurs effets, au respect plus grand de la vérité, à l'observation plus sérieuse du dessin, de conseiller à des imprimeurs qui ne font, en somme, que de l'art industriel, de recourir à des procédés plus susceptibles d'élever, sans qu'il leur en coûte davantage, le niveau artistique de leur production.

Tel est le seul but que nous poursuivons en préconisant des méthodes dont l'application, à peine entrevue, attend encore l'heure où elle sera la base principale des travaux des impressions céramiques.

QUATRIÈME PARTIE

DISTRIBUTION

DES

RÉCOMPENSES AUX EXPOSANTS

La distribution des récompenses de l Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs a eu lieu le 29 novembre, à une heure et demie, au Palais de l'Industrie, sous la présidence de M. Rouvier, ministre du commerce.

Le ministre avait à ses côtés MM. Antonin Proust, Bouilhet, Kaempfen, Poulin, le colonel Laussedat, Tesserenc de Bort, Guillaume, Lauth, Gréard, Burty, Du Sommerard, Charles Garnier, Louvrier de Lajolais, Darcel, Badin; les membres du jury, les professeurs de l'École nationale des Arts décoratifs et la délégation des professeurs de l'École des Arts décoratifs de Limoges.

Au début de la séance, M. Antonin Proust a prononcé l'allocution suivante :

« Monsieur le Ministre,

« Je vous remercie d'avoir accepté de présider la solennité d'aujourd'hui. Je vous suis particulièrement reconnaissant de nous donner ainsi un nouveau témoignage de votre constante sympathie. Vous êtes ici, Monsieur le Ministre, en présence d'une œuvre d'initiative privée et d'une œuvre profondément française. Voilà plus de vingt ans que l'Union centrale, reprenant les salutaires traditions de la fin du

dernier siècle, s'est donné pour mission de protéger, d'encourager, de développer les arts utiles. Elle a commencé modestement, avec l'appui des savants, des artistes, avec le concours d'industriels dévoués, et, au cours de sa carrière déjà longue, jamais la collaboration des pouvoirs publics ne lui a fait défaut. Dès la première heure, un ministre qui avait le génie du réformateur en matière d'instruction publique, l'honorable M. Duruy, disait aux fondateurs de l'Union centrale : « Vous êtes dans une mansarde, c'est un palais qu'il vous faut. »

« Ce palais, on nous l'a souvent prêté. Nous y sommes encore aujourd'hui. Mais notre ambition est plus grande, c'est un palais définitif que nous demandons. Nous voulons ce palais pour y abriter notre indépendance et pour y constituer, forts de cette indépendance, ce musée du travail que les travailleurs de tout ordre réclament, ce musée que nous organiserons d'après une méthode qui a fait le succès de nos expositions, d'après une méthode qui est la bonne, puisqu'elle poursuit l'enseignement et réalise le progrès. Nous avons dans cette campagne, entreprise avec une foi agissante que rien ne lassera, rencontré l'appui du gouvernement, et si vous nous prêtez le secours de votre vaillante parole, je ne doute point que nous ne réussissions auprès des Chambres. Nous avons, d'ailleurs, auprès de vous, Monsieur le Ministre, un avocat dans cette huitième exposition de l'Union centrale que vous avez si fréquemment visitée avec la passion que vous mettez à étudier tout ce qui intéresse l'avenir de notre pays.

« Cette exposition marquera dans les annales du travail national comme une date dont la France aura le droit d'être fière. Sous la main d'hommes qui sont de vrais et de grands artistes parce qu'ils élèvent l'objet usuel jusqu'à la hauteur d'un objet d'art, le progrès s'est fait large et hardi. Il ne nous avait pas été donné depuis longtemps de voir la pensée française s'exprimer avec plus de force et de délicatesse, j'ajoute avec plus de sincérité. Car cette tendance, chaque jour plus manifeste, de ramener les choses à la réalité et, tout en se souvenant du passé, de rechercher dans l'étude de la nature les inspirations directes qui ont fait la gloire de ce passé, demeurera comme l'honneur de ce temps. Mais je ne veux pas empiéter sur le domaine de M. le Président de l'Exposition ni ajouter au rapport général que vous allez entendre et que nous devons à la plume d'un homme qui est en même temps un critique courageux et un écrivain éminent. Je ne veux, en terminant, qu'exprimer un regret qui est aussi une espérance. Nous aurions désiré que le gouvernement pût joindre aux récompenses que nous distribuons des distinctions qui sont dues à tous ces talents que nous sommes heureux de lui signaler. Nous espérons, nous sommes sûrs même qu'il le pourra faire, si toutes les bonnes volontés se mettent d'accord pour faire disparaître les restrictions d'une loi vraiment injuste.

« Monsieur le Ministre, je vous adresse de nouveau tous mes remerciements. »

Ensuite, M. Rouvier, ministre du commerce, a répondu que c'était pour lui un grand honneur d'avoir à encourager les efforts que poursuit l'Association depuis vingt ans. Mais son concours est inutile : la cause est gagnée devant le public comme devant le Parlement, et nul doute que les pouvoirs publics ne comprennent que la loi restrictive relative aux distinctions honorifiques doit fléchir sous l'empire d'un vote des Chambres. En attendant, il apporte, au nom de son collègue de l'instruction publique, un certain nombre de palmes académiques.

M. Henri Bouilhet lit ensuite son rapport.

Messieurs,

Nous fermons demain la troisième Exposition technologique des industries d'art, dont nous avions ouvert la première en 1880.

Vous vous rappelez sans doute les idées qui avaient, à cette époque, présidé à leur organisation.

Dans les cinq expositions qui les ont précédées, l'Union centrale appelait toutes les industries à donner la mesure de leur vitalité, à faire la constatation de leurs progrès; pourvu qu'elles impliquassent une recherche d'art, elles avaient droit de cité parmi nous, et nous les admettions au même titre à faire les preuves de leurs qualités d'élégance ou de beauté.

Cette méthode, qui offrait au visiteur un spectacle plus varié peut-être, ne permettait pas de présenter au public un ensemble aussi complet des différentes branches de notre industrie nationale.

Les expositions divisionnaires, prenant pour base de leur classification les matières premières mises en œuvre pour l'industrie, nous permettaient, au contraire, de concentrer l'effort et d'augmenter l'intérêt.

L'enquête, ainsi précisée et limitée, devenait plus facile et plus féconde, et l'enseignement que portent avec elles toutes les solennités auxquelles nous vous convions devait se dégager plus nettement.

Elles avaient de plus l'avantage de préciser une méthode de classement qu'il était utile de soumettre au contrôle de l'expérience, et si, comme nous en avions déjà l'intention à cette époque, cette méthode devait un jour être appliquée dans l'organisation future du Musée permanent des Arts décoratifs, il était nécessaire de la faire sanctionner par une application pratique. Les trois expériences que nous venons de faire nous ont donné raison, et le succès de l'exposition de 1880 avec le métal; de 1882 avec le bois, le tissu et le papier; de 1884 avec la pierre, la terre et le verre, ont affirmé l'excellence de la méthode que nous avions adoptée et habitué le public à la comprendre.

Si les chiffres ont leur éloquence, il est peut-être utile de vous apprendre ici que la série de nos trois expositions divisionnaires a pu présenter au public les œuvres de 1,356 exposants, que l'exposition de cette année réunissait à elle seule 549 concurrents, tandis que la plus importante de nos expositions générales n'en comptait que 528.

De tous côtés, en effet, les industriels et les artistes sont accourus à notre appel. Paris avec sa légion de producteurs; la province avec ses vaillants champions, qu'ils viennent de Limoges ou de Vierzon, de Sarreguemines ou de Gien.

Les étrangers eux-mêmes, d'Angleterre ou d'Autriche, de Belgique ou d'Italie, étaient venus au rendez-vous; si ces derniers étaient peu nombreux, et si nous avons eu au dernier moment le regret de voir plusieurs industriels renoncer à l'hospitalité que nous leur avions offerte, nous devons l'attribuer à l'émotion qui régnait au mois d'août et les empêchait de passer la frontière d'un pays qu'on représentait comme atteint tout entier du terrible mal qui désolait alors le midi de la France.

Le 15 août, nous ouvrions notre exposition avec un retard de cinq jours seulement sur nos prévisions.

Mais le travail considérable auquel avaient dû se livrer la plupart des exposants qui, en moins d'un mois, ont élevé des constructions élégantes où la pierre, le bois,

la terre cuite étaient habilement employés, qui ont monté des appareils et construit des fours de proportions nouvelles et colossales, expliquent et justifient un retard qui a eu pour résultat de faire notre exposition plus complète et plus belle.

De l'avis de tous ceux qui l'ont visitée, jamais nous n'avions présenté au public une exposition moderne plus attrayante par la variété, plus intéressante par la qualité et le mérite des produits exposés.

La pierre et le bois de construction étaient largement représentés dans la section des matières premières.

L'École des ponts et chaussées nous avait envoyé ses nombreux spécimens de matériaux de construction, classés avec ordre et permettant au visiteur de juger rapidement de l'importance des richesses géologiques de notre sol et des ressources qu'elles offrent à l'architecture.

Dans une salle du premier étage, l'Administration des forêts avait organisé, sous la direction de M. Noël, inspecteur, une remarquable exposition des produits les plus intéressants de notre sol forestier; bois d'œuvre et d'industrie disposés avec goût et dignes, par leur arrangement original, de figurer dans une exposition de l'art décoratif.

Enfin M. Plessis avait, avec sa propre collection et le concours du Conservatoire national des arts et métiers, reconstitué l'histoire de l'outil à travailler le bois depuis l'âge de pierre jusqu'à nos jours.

Mais les industries qui mettent en œuvre la pierre et le bois ne pouvaient faire cependant qu'une exposition restreinte.

On ne déplace pas un monument comme un objet mobilier, et leur véritable exposition c'est la place publique ; cependant les détails de construction figuraient en grand nombre, et vous avez pu voir que, soit par des modèles réduits, soit par des fragments, soit par des ensembles de proportions restreintes, les constructions en pierre et en bois étaient bien représentées.

Nos architectes modernes avaient, du reste, admirablement complété cette section par l'envoi de leurs projets ou de leurs dessins d'exécution.

Le passé lui-même était brillamment représenté par le magnifique ensemble que la commission des monuments historiques avait réuni en puisant largement dans ses archives où sont classés les travaux de ces architectes de valeur qui consacrent leur talent à conserver à la France les merveilleuses architectures de leurs devanciers.

Plus importants étaient encore, dans notre exposition, les arts de la terre et du verre, qu'on a si justement appelés les arts du feu; du feu, cet agent redoutable qui a le double privilège de détruire et de créer; qui, placé entre des mains coupables, peut anéantir en un jour les richesses accumulées pendant des siècles entiers, mais qui, dirigé par des mains habiles, donne une forme solide à la terre souple et obéissante, la revêt de couleurs ineffaçables, transforme le sable de nos chemins en un verre transparent et donne la vie aux éléments innombrables que le Créateur a répandus dans la nature avec une prodigalité infinie.

Vous avez pu voir la variété immense et le charme incomparable des produits exposés par nos potiers, nos céramistes et nos verriers; vous avez pu constater combien d'efforts avaient été faits, et de combien de trouvailles heureuses des hommes de haute valeur, comme les Deck, les Rousseau et les Gallé, avaient enrichi la céramique et la verrerie françaises.

Les industriels et les artistes, qui ont déjà fait leurs preuves dans nos expositions et qui sont passés maîtres dans leur art, n'étaient pas seuls à représenter les arts de la terre et du verre; mais encore faut-il citer quelques groupes formés en vue de l'Exposition, comme le groupe de Limoges; des associations, anciennes déjà, mais toujours vaillantes, comme l'Union céramique et chaufournière, qui sont venus se ranger sous notre drapeau, en faisant défiler sous nos yeux les innombrables applications de la terre cuite unie, moulée ou revêtue de brillantes couleurs, les charmantes et utiles adaptations à nos usages de la porcelaine blanche ou décorée.

Ce n'est pas tout, la manufacture de Sèvres elle-même, en possession d'une matière nouvelle qu'elle devait à la science ingénieuse de son éminent directeur, avait préparé depuis longtemps un ensemble merveilleux qui n'attendait pour se manifester au grand jour de la publicité que l'Exposition spéciale de la céramique que l'Union centrale avait décidé de faire en 1884.

Elle a maintenu sa vieille renommée et repris sa véritable fonction de laboratoire des hautes études céramiques, ouvert à tous les essais scientifiques, à toutes les expériences industrielles; son rôle d'école enfin, où l'industriel français doit trouver des renseignements utiles sans craindre de rencontrer une rivale.

Tout cela, Messieurs, vous en conviendrez avec moi, ne constitue-t-il pas un des plus merveilleux ensembles que nous ayons pu réunir pour satisfaire la curiosité du public, instruire les générations nouvelles et offrir aux hommes de goût l'occasion des jouissances les plus élevées et les plus délicates?

Le jury qui a été chargé par nous de désigner les plus dignes a accompli sa laborieuse mission avec un dévouement dont nous ne saurions trop le remercier.

Les séances ont été nombreuses, instructives pour ceux qui ont eu la bonne fortune d'y assister, passionnées même, et nous ne nous en plaignons pas, car, à voir l'ardeur que chacun mettait à défendre ou à attaquer, on sentait la haute estime dont notre œuvre est entourée et le prix attaché aux récompenses qu'elle décerne.

Les motifs qui ont guidé les choix du jury sont consignés dans une série de rapports dont la publication sera faite au plus tard le 1er janvier.

Les rapporteurs, MM. Ouachée, Didron, Paul Arène, Bazire, Gerspach et René Ménard ont consigné le souvenir de ces délibérations dans une suite de lumineux travaux qui font le plus grand honneur à leur science d'artistes et à leur talent d'écrivains.

Je souhaite que leur lecture vous fasse éprouver les mêmes sensations que j'ai ressenties en les entendant, et, éveillant en vous le sentiment de votre force ou de votre faiblesse, vous inspirent les saines résolutions qu'ils recommandent à votre ambition.

Le jury supérieur, dont M. Teisserenc de Bort avait bien voulu accepter la présidence, n'a pas été, lui non plus, exempt de la passion qui animait les groupes, et a consacré de nombreuses et laborieuses séances à l'examen et à l'attribution des récompenses de l'ordre le plus élevé dont nous disposions. Nous le remercions ici du dévouement et de l'inaltérable patience avec lesquels il a accompli son œuvre.

Le rapporteur général du jury, M. de Fourcaud, vous dira tout à l'heure, avec les accents du poète et la raison du philosophe, l'enseignement que porte avec elle l'Exposition de 1884.

Cet enseignement, que nous recherchons dans toutes nos manifestations et que nous

provoquons sous toutes les formes, vous avez pu le recueillir dans les conférences que nous avons organisées cette année : pendant plus d'un mois, et trois fois par semaine, des hommes d'élite ont bien voulu mettre leur parole et leur science au service de notre œuvre : MM. Appert, de Baudot, Burty, G. Bapst, Lauth, Lucien Magne et tant d'autres encore ont charmé le public par leurs aperçus ingénieux et le talent avec lequel ils ont développé leurs idées. Nous les en remercions.

Si nous louons sans réserve l'Exposition moderne, nous ne pouvons pas cependant ne pas manifester nos regrets de constater avec vous la faiblesse des concours spéciaux entre artistes et industriels.

De ces 32 programmes si laborieusement et si judicieusement étudiés par la commission consultative, 17 seulement ont provoqué les efforts des concurrents et 13 ont mérité une récompense; et parmi ces derniers, si le jury n'avait pas été trop indulgent, combien peu auraient résisté à un examen plus sévère!

Déjà, en 1882, la même pénurie s'était fait remarquer, et M. Logerotte, l'honorable sous-secrétaire d'État au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, qui présidait la distribution des récompenses, laissait entendre que si les artistes et les industriels ne répondaient pas avec plus d'empressement à l'appel de l'Union centrale, c'était par générosité et afin de laisser le champ libre aux écoles de dessin et d'art décoratif.

Si cette supposition semble encore se confirmer cette année, nous devons hautement reconnaître que les élèves de ces écoles ne se sont pas fiés à l'isolement un peu dédaigneux qu'on prétendait leur avoir été ménagé, et qu'ils se sont préparés courageusement à la lutte, comme s'ils devaient avoir affaire à forte partie.

Le résultat du concours du Grand prix de voyage pour les jeunes gens, et de la Bourse d'étude pour les jeunes filles nous laisse entrevoir ce que nous pouvons attendre de ces artistes industriels de l'avenir qui, nourris des saines doctrines de l'Union centrale, l'aideront à relever ces concours spéciaux, un peu trop délaissés aujourd'hui, malgré leur incontestable utilité.

Aussi sommes-nous heureux que le conseil d'administration de l'Union centrale, pressentant sans doute la valeur de ces concours d'élèves, ait tenu à doubler la récompense qu'elle leur réservait autrefois, et à attribuer une prime égale de 800 francs au concours des élèves jeunes filles et à celui des jeunes gens.

Le conseil, d'ailleurs, n'avait pas borné là sa générosité et ne pouvait oublier les exposants eux-mêmes dans ses libéralités. Il avait, dès l'origine, décidé que la moitié des bénéfices de l'exposition serait affectée à l'achat des œuvres modernes les plus remarquables présentées cette année; mais, dans l'incertitude où l'on était, au commencement de septembre, sur le résultat final, il n'avait point hésité à avancer à la commission d'achats un crédit qu'il a ratifié depuis et qui s'élève à 30,000 francs. Nous serons heureux de conserver ainsi le souvenir de vos travaux, en déposant dans notre futur musée les meilleures productions révélées par l'Exposition de 1884.

Malgré les quelques ombres que je vous ai signalées tout à l'heure au tableau de notre huitième exposition, cette dernière, et je le proclame bien haut, n'a pas démérité de ses aînées.

J'ajouterai que, malgré la nature des matières qui la composaient et qui semblaient devoir entraîner la monotonie, elle avait un cachet de variété et d'originalité que les précédentes ne présentaient pas au même degré.

Le mérite en revient tout entier à notre habile et ingénieux architecte, M. Lorain, qu'une longue pratique de nos expositions avait dès longtemps préparé, et qui, se jouant au milieu des difficultés d'une organisation forcément hâtive, a su tirer du cahos un ensemble judicieusement pondéré, un ordre sévèrement méthodique, avec une élégance d'arrangement qui donne à chaque exposant sa vraie place pour lui-même et pour l'effet décoratif de notre exposition.

Nous ne saurions trop le remercier du dévouement qu'il apporte à notre œuvre et nous espérons que la récompense que nous ambitionnons pour lui ne se fera pas trop longtemps attendre.

Nous ne voulons pas non plus laisser dans l'ombre notre personnel tout entier, qui nous a, sans compter, donné, dès les premiers jours, les preuves de l'activité la plus grande, et nous remercions tout particulièrement notre secrétaire général, M. Dessesquelle, qui, pour la première fois, s'associait aux laborieux travaux d'une exposition, et pour la première fois aussi, nous rendait la tâche facile, par l'intelligence et l'activité qu'il mettait au service de notre Société.

Dans la revue rapide que je dois faire de l'ensemble qui constitue l'œuvre de notre exposition, je ne puis oublier les travaux des élèves des écoles nationales de Paris et de Limoges, et je dois rechercher, dans leur examen, si les doctrines soutenues par l'Union centrale avec tant de persévérance et de conviction ont prévalu et donné des résultats.

Les conclusions du jury et l'expression des sentiments que nous avons recueillis nous permettent de dire aujourd'hui que nous avions le juste sentiment des besoins de nos industries, lorsque nous appelions une réforme que les arrêtés ministériels de 1878 ont réalisée.

Les études d'après la plante vivante, les compositions pour la céramique, dont l'exécution industrielle est exposée dans la charmante vitrine de Limoges, les grandes pièces des élèves Bichet et Honorat, permettent de suivre, depuis le commencement jusqu'à la fin, la méthode rigoureuse et précise que nous avons toujours recommandée. La correction du trait, si précieux pour le modèle industriel, l'ingéniosité de l'ornementation déduite de la nature, la bonne pondération du décor, qui dénote l'usage conscient des lois de la composition, sans écarter les qualités prime-sautières de la fantaisie et de l'originalité, marquent dans l'exposition des ouvrages envoyés par la direction des Beaux-arts un progrès très sensible dont nous calculons la portée prochaine dans nos industries.

L'expérience que nous avons faite nous-mêmes, dans les concours du prix de voyage qui, pour la première fois, ont été ouverts séparément pour les jeunes filles et les jeunes gens, vient encore confirmer cette heureuse constatation et augmenter nos espérances.

Le nombre des compositions, que nous avons dû mentionner à côté des prix, est considérable et prouve l'ardeur, l'émulation et la valeur réelle de nos jeunes concurrents.

Encore, dois-je signaler les excellents portefeuilles de croquis exécutés à notre exposition rétrospective pendant les vacances et qui nous ont été présentés par les élèves de l'École nationale des Arts décoratifs. Ce sont de précieux documents, qui consacrent l'utilité de l'enseignement de nos musées rétrospectifs et qui meubleront la mémoire de ces jeunes gens, espérance de nos ateliers.

Eh bien, Messieurs, de ce groupe d'élèves qui a rempli de sa sève jeune, vivace, féconde, la salle que vous avez visitée tant de fois pour y chercher ces promesses de

l avenir, il sortira bientôt l'armée que nous attendons pour fortifier nos traditions qui s'épuisent, et pour trouver dans l'étude de la nature une source abondante de prospérités nouvelles. C'est pourquoi je viens, au nom de l'Union centrale, féliciter les élèves, remercier les professeurs et leur chef qui, sorti, de nos rangs, est l'apôtre le plus convaincu des doctrines de l'Union centrale. C'est à eux que nous confions le dépôt le plus précieux que nous enveloppons de toute notre sollicitude, l'honneur et l'avenir du travail de nos industries. Il est en bonnes mains.

L'exposition moderne dont nous venons de retracer le tableau n'aurait pas offert un ensemble suffisant des arts de l'architecture et des arts du feu, si, fidèles aux traditions constantes de l'Union centrale, nous n'avions senti la nécessité d'y ajouter un enseignement en même temps qu'un attrait, en organisant, à côté d'elle, un musée rétrospectif.

Cette dernière partie de notre programme eût été particulièrement délicate et difficile à remplir, si nous n'avions été puissamment aidés par le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts qui, en autorisant le service des monuments historiques à faire une exposition aussi complète des richesses architecturales de la France et des vitraux empruntés à nos vieilles cathédrales, nous a donné l'occasion de réunir dans les salles du premier étage les plus remarquables spécimens des constructions en pierre et en bois et les applications nombreuses de la terre et du verre à la construction.

Mais là où notre programme devenait plus délicat encore à réaliser, c'était dans la partie mobilière de l'Exposition, la céramique, la verrerie et les émaux.

Comment espérer que les amateurs, même les mieux disposés pour nous, et qui nous avaient, en maintes circonstances, montré le plus d'empressement à nous confier leur collection, consentiraient, cette fois encore, à laisser sortir de leur cabinet les fragiles trésors que nous convoitions; mais, grâce au dévouement du président de notre commission exécutive, M. Darcel, le savant administrateur des Gobelins, grâce à la compétence et à l'activité de notre conservateur, M. Paul Gasnault, et de son personnel, grâce à l'infatigable ardeur des membres de la commission exécutive, nous avons vu nos craintes s'évanouir et nos espérances se réaliser.

Sauf de très rares exceptions, nous avons rencontré partout le même accueil, le même bon vouloir éclairé, le même désintéressement, le même dévouement, et, grâce à ces généreux prêteurs, nous avons pu nous tirer, à notre honneur, d'une entreprise qui avait pu sembler téméraire. Nous sommes heureux de leur offrir ici un témoignage public de notre gratitude.

Nous ne prononcerons aucun nom, la liste en serait trop longue. Nous devons pourtant faire une exception pour notre ami, M. Radizics de Kutas, à qui nous avons dû, une fois de plus, la participation du musée des Arts décoratifs de Buda-Pesth.

Nous ne pouvons non plus oublier, dans l'expression de nos remerciements, l'administrateur du garde-meuble, M. Williamson, qui a si puissamment contribué à l'éclat de cette Exposition, tant en nous apportant un nombreux contingent de porcelaines de Sèvres, qu'en décorant nos salles d'une suite incomparable de tapisseries des Gobelins et de Beauvais.

Nous avons pu, grâce à ces différents concours, organiser un véritable musée céramique.

La commission exécutive, à qui nous avions confié cette tâche, en avait soigneu-

sement indiqué les divisions et le classement, à la fois technique et chronologique.

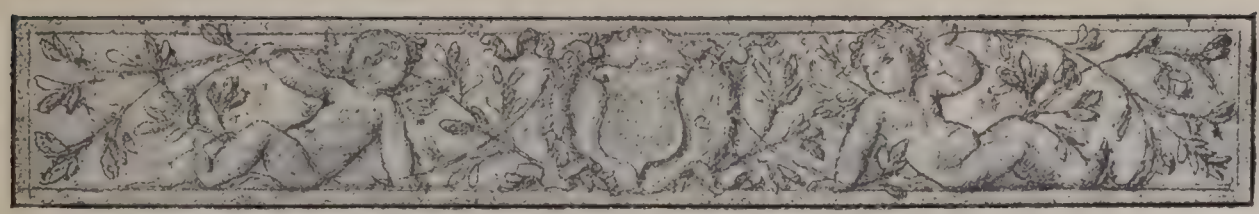
Ces précieuses et instructives séries commençaient par un tableau complet de l'histoire de notre manufacture de Sèvres, qui, venant à la suite de l'Exposition si remarquable des produits actuels, remontait, jusqu'à ses origines, au XVIIIe siècle, à Vincennes, et offrait ainsi à l'étude une source de comparaisons des plus intéressantes. Puis venaient les porcelaines tendres françaises, contemporaines de Sèvres, ou, plus anciennes encore, de Saint-Cloud, de Rouen, de Chantilly, de Mennecy, etc., représentées par les spécimens les plus rares et les plus exquis ; et enfin les porcelaines étrangères.

Le même ordre avait été observé pour le classement des faïences et des terres vernissées, depuis le XVIIIe siècle jusqu'au moyen âge ; et on a pu admirer en particulier, à côté des merveilleuses faïences italiennes de la Renaissance, trois pièces sorties des mains délicates de ce mystérieux ouvrier d'Oiron, trois pièces de cette faïence si rare, qui est une des gloires de la céramique française.

Les temps antiques, enfin, étaient magnifiquement représentés, entre autres par une incomparable collection de verreries, et de ces élégantes statuettes de Tanagra, appartenant à un amateur dont tous vous prononcez le nom.

Nous ne poursuivrons pas plus loin cette vaine énumération de richesses qui formaient un si merveilleux ensemble, et qui demain seront dispersées. Aux regrets dont on ne saurait se défendre à cette pensée, nous trouvons une compensation dans l'évidence des services que cette Exposition aura rendus, malgré sa trop courte durée, aux artistes, aux industriels et aux nombreux élèves de nos écoles qui sont venus y chercher des enseignements.

Nous avons d'ailleurs une consolation dans la pensée que ces expositions fugitives ont pour but principal de montrer ce que nous voulons faire, et que ces séries du métal, du mobilier, du costume, de la céramique, de la verrerie, que nous avons successivement fait passer sous les yeux du public, nous les réorganiserons un jour à l'état permanent dans ce musée, objet de nos préoccupations constantes. Nous ne regretterons pas alors d'avoir si souvent et si laborieusement fait et défait notre ouvrage. Semblable à la toile de Pénélope, longtemps tissée avec amour, mais toujours détruite par nos propres mains, notre œuvre ne pourra être achevée définitivement que le jour tant désiré, et très prochain maintenant, nous en avons la ferme assurance, où nous verrons revenir au foyer que nous nous sommes choisi ces admirables collections qui sont la gloire des artisans d'autrefois, et les œuvres non moins remarquables des artisans modernes qui sont l'honneur des temps présents.



LISTE DES RÉCOMPENSES

EXPOSANTS ET COLLABORATEURS

DIPLOMES D'HONNEUR

MM. Normand, architecte.
Revoil, architeete.
Carrier-Belleuse, statuaire.

DIPLOME DE PROGRÈS

L'Union céramique et chaufournière de France.

PREMIER GROUPE : LA PIERRE

EXPOSANTS HORS CONCOURS.

MM. Boucheron.
Bourdier.
Mme Ve Cléray.
MM. Cohen.
Coignet.
Combaz.
Couquaux.
Debut et Coulon.
Décle.
Delagrave.
Des Fossez et Cie.
Ducher et Cie.
Facchina.
Famchon et Cie.
Faure et Kessler.
Firmin-Didot et Cie.
Journet et Cie.
Ouachée.
Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.
Ministère des travaux publics (Ecole des ponts et chaussées).
Parfonry.
Roulina.
Compagnie générale des asphaltes de France.
Compagnie des chaux et ciments du bassin d'Argenteuil.
Union centrale des Arts décoratifs.

MÉDAILLES D'OR.

1re section : pierre naturelle.

MM. Biron et Cie.
Loichemolle.

3e section : pierre précieuse.

M. Le Chevrel.

MÉDAILLES D'ARGENT.

1re section : la pierre naturelle.

MM. Basset.
Bénézech.
Blanchon.
Compagnie nationale de travaux publics.
Fuhrel-Varelle.
Lapierre.
Léger, père et fils.
Mourgue.
Paris, à Gy.
Renard et Fèvre.

COLLABORATEURS.

3e section : pierre précieuse.

MM. Boudin (rappel). Maison Guyetant.
Gans. Maison Cohen.
Lemaire. Maison Guyetant.

MÉDAILLES DE BRONZE.

1re section : pierre naturelle.

MM. Beaux.
Foucher.
Fouquet.
Fourcade et Cie.
Gruot.
Jeansaume.

M. Platard.
Société anonyme des carrières de Palotte.

2e section : pierre artificielle.

MM. Bernard frères.
Dumesnil.
Gypserie de la gare.
Julien.
P. Larmande père et fils.
Pouzadoux.
Tausin.
Société anonyme des briques et pierres blanches.
Société « La Certaldite ».
Société générale « La Chromolithie ».

3e section : pierre précieuse.

MM. Ahrle.
Gaulard.

COLLABORATEURS.

1re section : pierre naturelle.

MM. Masquelier, coll. Maison Parfonry.
Honorez, coll. Maison Journet et Cie.
Walter, coll. Maison Journet et Cie.
Barré (Edmond), appareilleur, attaché aux recherches statistiques (Ministère des travaux publics).

2e section : pierre artificielle.

M. Larmanjat, ingénieur, Maison veuve Bourgeois et Cie.

MENTIONS HONORABLES.

Outils et procédés.

MM. Devillier.
Zanardo.

1re section : pierre naturelle.

MM. Chambroy.
Duchêne.
MM. Lafitte.
Laroche.
Lecardeur.
Société des ardoisières de Stéréon.
Soleau.

2e section : pierre artificielle.

MM. Caron.
Danielli aîné.
Danielli jeune.
Ducournau.
Roger.
Romuald.
Truchot.
Wilson.

3e section : pierre précieuse.

MM. Baron.
Chéron.
Picard,

COLLABORATEURS.

1re section : pierre naturelle.

MM. Aptel (Charles), Maison Fuhrel-Varelle.
Corbel (Joseph). Maison Lapierre
Garot (Alexis), Maison Lapierre.
Devesly (Jules-Louis), Maison Mourgue.
Foscato (Antoine), Maison Facchina.
Crovato (Philippe), Maison Facchina.
Thouniet, Maison Léger père et fils.

2e section : pierre artificielle.

MM. Paul Léopold, collaborateur de « La Certaldite ».
Deschamps, Maison Margotin.
Vidard, Maison Margotin.
Ancelin, Maison Dumesnil.

3e section : pierre précieuse.

MM. Bavoux (Honoré), Maison David frères.
Gauthier (Adrien), Maison David frères.

DEUXIÈME GROUPE : LE BOIS DE CONSTRUCTION

EXPOSANTS HORS CONCOURS.

1re section : bois naturel.

MM. André (O.).
Damon.
Declerck.
Filleux.
La construction industrielle.
Les compagnons charpentiers du Devoir et de la Liberté.
Ministère de l'agriculture (Direction des forêts).
Société française de tranchage des bois.

2e section : bois peints, laques et vernis.

MM. Régnier.
Viardot.

MÉDAILLE D'OR.

1re section : bois naturel.

M. Jeantaud.

RAPPELS DE MÉDAILLES D'ARGENT.

1re section : bois naturel.

MM. Goyers.
Henry.

MÉDAILLES D'ARGENT.

1re section : bois naturel.

La carrosserie industrielle.
MM. Drouard.
Kaeffer et Cie.
De Laterrière.
Mairel.

2e section : laques.

M. Alix.

COLLABORATEURS.

M. Mayer (Gustave), dessinateur, Maison Viardot.

RAPPELS DE MÉDAILLES DE BRONZE.

2e section : bois peints et laqués.

MM. Koestler.
Brunning-Hausen.

MÉDAILLES DE BRONZE.

1re section : bois naturel.

MM. Brown, Franck et Cie, à Chester.
Delmas.
Dutheil.
Ferret et Sicot.
MM. Carrier.
Guérin.
Jeandet.
Lamblin et Mercier.
Mégissier.
Porte-Secrétain.

2e section : bois peints, laques et vernis.

MM. Aubrun.
Richet frères.
Romuald.

COLLABORATEURS.

M. Herbec (Victor), Maison Régnier.

MENTIONS HONORABLES.

1re section : bois naturel.

MM. Groseil.
Lebel.
Mercier.
Michel.
Pelletier.
Petit (Édouard).
Vincent.

2e section : bois peints, laques et vernis.

M. Vitry.

SECTION DE LA DIRECTION DES FORÊTS

MÉDAILLES D'ARGENT.

MM. Rousselot.
Simonin, Cuny et Cie.
Derazey.
Servant.
Idrac.
Besancenot.
D'Authonay.
Les fils de Renaud-Damidaux.
Joffroy, à Saint-Dizier.

MÉDAILLES DE BRONZE.

MM. Poirot frères.
Le marquis de l'Aigle.
Muterse.
MM. Bernard.
Dufour.
Thiébault.
Luc.
Sardi.
Carrière.

MENTIONS HONORABLES.

MM. Rauch.
Donnet.
Massot.
Poivre.
Les fils de Cartier-Bresson.
Delassasseigne.
Cochet.

TROISIÈME GROUPE : LA CERAMIQUE

EXPOSANTS HORS CONCOURS.

MM. Brown Westhead Hoose et Cie.
Champigneulle (Ve Charles), de Bar-le-Duc.
Boch frères.
Boutet-Lacroix.
MM. Decauville.
Deck.
D'Huart frères.
Doulton et Cie.
Faïencerie de Gien.
Gastellier.

Gillet.
Hache et Pépin Lehalleur.
Haviland.
Joly et Foucard.
Laurin.
Lœbnitz.
Manufacture Ginori.
Muller et Cie.
Parvillée.
Pérusson.
Redon.
Rousseau (Eugène).
Thierry.
Utzschneider.
Union céramique et chaufournière de France.
Wedgwood et fils.

DIPLOME DE PROGRÈS.

Union céramique et chaufournière de France.

MÉDAILLES D'OR.

Chambre syndicale des fabricants de porcelaine et du Limousin (pour sa porcelaine blanche).
MM. Debaecker.
Gallé (Emile), de Nancy.
Gilardoni.
Guérin et Cie, de Limoges.
Peyrusson, de Limoges.
Doat (Taxile), de Sèvres.

COLLABORATEURS.

M. Deck (Xavier), collaborateur de Théodore Deck.

MÉDAILLES D'ARGENT.

MM. Aubry.
Bernard et Breuil.
Bohn.
Bouquet.
Bourry.
Boussard.
Brault.
Charnoz et Cie.
Dartout.
Delforge.
Délinières et Cie.
Dumont.
Ernie fils.
Fargue et Hardelay.
Gaidan et Vidal.
Gérard.
Huet et Beudon.
Jouneau.
Kaltenheuser.
Lachenal.
Ladreyt.
Laporte.
Lombard père.
Martin.
Massier (Clément).
Optat Milet.
Parmentier.
Picquefeu.
Pull.
Quinter et Cie.
Sachot.
Sazerat, Blondeau et Cie.
Schopin.
Sergent.
Simon et Polakoski.
Société anonyme pour la fabrication des cornues à gaz
Société anonyme des faïenceries de Bourgogne.
Solon.
Tortat.
Roy.
Virollet.

COLLABORATEURS.

M. Fillard, chef de fabrication, Maison Gastellier.

MÉDAILLES DE BRONZE.

MM. Avisseau.
Bac, Périgault et Cie.
Barbizet.
Blot (Union céramique).
Blot (Eugène).
Bonnefille.
Bonzel.
Boullier.
Bourgeois.
Caille.
Cellière.
Champion.
Coiffe, Touron et Simon.
Collin-Muller.
Cornu.
Coutan.
Delhoume.
Denis.
Delotte et Tarneaud.
Mlles Duthu.
M. le marquis d'Espeuilles.
Goyard.
Grande tuilerie de Bourgogne.
Jannot.
Joost Thooft et Labouchère.
Lecorney et Cie.
Madrassi.
Marle.
Mouton.
Passavant-Iselin.
Perrière.
Petit, Dussourt et Poix.
Philipp frères.
Rabourdin.
Mme Richard (Hortense).
MM. Rigal et Sannejouand.
Robin.
Roux.
Société anonyme des briques et pierres blanches.
Société des produits céramiques de Jeanmesnil.
Tuileries réunies de Montceau-les-Mines et Saint-Vallier.

COLLABORATEUR.

M. Squivet (Alexandre), chef modeleur, Maison Charnoz et Cie.

MENTIONS HONORABLES.

MM. Alix.
Beauvais
Béjot.
Boutet.
Chevolot.
Chineau.
Colas.
Demilly.
Mlle Dupont (Julie).
MM. Fontaine.
Gille.
Giraud.
Guillaume.
MM. Houry.
Jacob.
Jovenet.
Lefront.
Lombard fils.
Mailly.
Martin et Chauffier.
Masse.
Musmacque.
Rafin et Ameuille.
Sazerac.
The artistic pottery et Cie.
Touze, Epoux Marty et Theillaud.
Vassail.
Verdier.

COLLABORATEURS.

MM. Dinet (François), contremaître, Maison Charnoz et Cie.
Laforgue (Émile), dessinateur, Maison Charnoz et Cie.

QUATRIÈME GROUPE : VERRERIE, ÉMAUX, MOSAÏQUES

Verrerie et cristallerie.

HORS CONCOURS.

MM. Appert frères.
Brocard.
Maës frères.
Pelletier et fils.
Rousseau (Eugène).

MÉDAILLE D'OR.

M. Gallé (Émile), de Nancy.

MÉDAILLES D'ARGENT.

MM. Landier et Houdaille.
Syndicat des sables de France.

COLLABORATEUR.

M. Brocard fils, collaborateur de son père.

MÉDAILLES DE BRONZE.

MM. Guibert et fils et Bobet.
Imberton.
Lacroix (Adolphe).

MENTION HONORABLE.

M. Dupont (Mathieu).

Miroiterie.

HORS CONCOURS.

M. Carpentier.
Manufacture des glaces de Saint-Gobain.

MÉDAILLE D'ARGENT.

MM. Neiter et Prestat.

MÉDAILLES DE BRONZE.

MM. Latarget.
Remlinger et Vinet.
Robcis.

MENTION HONORABLE.

M. Levens.

Vitraux.

HORS CONCOURS.

M. Anglade.

MÉDAILLE D'OR.

M. Champigneulle (Charles), de Paris.

MÉDAILLES D'ARGENT.

MM. Reyen.
Bardon.
Bégule.
Mme veuve Ch. Champigneulle, de Bar-le-Duc.
MM. Hirsch.
Haillard.

COLLABORATEURS.

MM. Delalande, Maison veuve Ch. Champigneulle, de Bar-le-Duc.
Desaint, Maison Ch. Champigneulle, de Paris.
Duvochel, Maison Ch. Champigneulle, de Paris.
Evaldre, Maison Leprévost et Champigneulle, de Bar-le-Duc.

MÉDAILLES DE BRONZE.

MM. Buglet.
Carot.
Garnier (Henri).
Lavergne (Claudius) et ses fils.

COLLABORATEURS.

MM. Alleaume, Maison Champigneulle, de Paris.
Lebayle, Maison Champigneulle, de Paris.

MENTIONS HONORABLES.

MM. Bastard.
Bruin.

COLLABORATEURS.

MM. Fritel, Maison veuve Ch. Champigneulle, de Bar-le-Duc.
Girard, Maison Henri Garnier.
Rivière, Maison Anglade.

Émaux.

HORS CONCOURS.

MM. Meyer (Alfred).
Paris.
Soyer (Paul).

MÉDAILLES D'ARGENT.

MM. Jean (Charles).
Garnier (Alfred).
Houillon et Tourette.
Steffert.

COLLABORATEURS.

M. Soyer (Théophile), Maison Paul Soyer.
M. Yenny, Maison Paul Soyer.

MÉDAILLES DE BRONZE.

Mlle Colvis.
Mme D'Ollendon.

COLLABORATEUR.

M. Jean (Georges), Maison Charles Jean.

MENTION HONORABLE.

Mlle Dupont (Julie).

Mosaïque.

HORS CONCOURS.

M. Facchina.

MÉDAILLE D'OR.

M. Guilbert-Martin.

Applications de la photographie.

MÉDAILLES DE BRONZE.

MM. Pirou.
Charrier.

MENTIONS HONORABLES.

MM. Larger.
Védrine.

CINQUIÈME GROUPE : DESSINS ET MODÈLES

HORS CONCOURS.

1° Écoles.

École nationale des Arts décoratifs de Paris.
Ecole nationale des Arts décoratifs de Limoges.
École nationale de dessin pour les jeunes personnes.
École de la manufacture nationale de Sèvres.

MÉDAILLES DE BRONZE.

Mlle Menon (rappel), directrice du cours professionnel de Levallois.
Mlle Viard, directrice de l'école professionnelle catholique de l'ancien hôtel Sully.

2° Modèles pour l'enseignement.

HORS CONCOURS.

MM. Delagrave.
Ducher et Cie.
Des Fossez et Cie.
Firmin-Didot et Cie.
Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts.
Union centrale des Arts décoratifs.

MÉDAILLES D'OR.

COLLABORATEURS.

MM. Sauvageot (Claude), Maison Delagrave et Des Fossez et Cie.
Hofbauer, Maison Firmin-Didot et Cie.

MÉDAILLE D'ARGENT.

M. Ongania, de Venise.

COLLABORATEUR.

M. Cernesson, Maison Ducher et Cie.

MÉDAILLE DE BRONZE.

M. Pouzadoux.

COLLABORATEURS.

MM. Mathivet, mouleur de l'Union centrale.
Thomas, figures en fil métallique, maison Delagrave.

MENTIONS HONORABLES.

MM. Thisse.
Cruchet.
Bourry.

Modèles de construction et appareillages, etc.

MÉDAILLES D'ARGENT.

MM. Monduit.
Minard.
Laureilhe.
Fouché et fils, entrepreneurs.

MÉDAILLE DE BRONZE.

M. Denis (Alexandre), collaborateur de M. Monduit.

Architecture.

HORS CONCOURS.

MM. Chertier.
Corroyer.
Bailly.
Davioud et Bourdais.
Lheureux.
Normand.
Pascal.
Sédille.
Thierry-Ladrange.

DIPLÔMES D'HONNEUR.

MM. Normand.
Révoil.

MÉDAILLES D'OR.

MM. Deslignières.
Révoil.

COLLABORATEUR.

M. Errard (Charles), collaborateur de M. Révoil.

MÉDAILLES D'ARGENT.

MM. Aubry.
Chabat (Rappel).

COLLABORATEURS.

MM. Adan (Félix), collaborateur de MM. Corroyer et Lameire.
Lavigne (Lucien), collaborateur de MM. Corroyer et Lameire.
Brémond, collaborateur de M. Révoil.
Devêche (Alexandre), collaborateur de M. Sédille.
Watrinelle, collaborateur de M. Pascal.
Germain, collaborateur de M. Pascal.

MÉDAILLES DE BRONZE.

MM. Cantini, collaborateur de M. Révoil.
Mora, collaborateur de M. Révoil.
Brétignière (Adolphe), collaborateur de M. Sédille.

Décoration, peinture et sculpture.

HORS CONCOURS.

MM. Carrier-Belleuse.
Moreau-Vauthier.
Legrain.
Millet (Aimé).
Etex.

DIPLÔME D'HONNEUR.

M. Carrier-Belleuse.

MÉDAILLES D'ARGENT.

MM. Basset.
Denécheau.
Hercule.
Lacoste.
Marioton.
Martin (Jules).
Sollier.

MÉDAILLES DE BRONZE.

MM. Nathan.
Guillon.
Delmas.
Hubert (Léopold).

MENTIONS HONORABLES.

Mme Fidide.
MM. Despois de Folleville.
Périer (Manuel).

COLLABORATEUR.

M. Tricornia, collaborateur de Moreau-Vauthier.

Cartons de vitraux.

HORS CONCOURS.

M. Stenheil.

MÉDAILLES D'ARGENT.

MM. Bégule.
Delalande.
Magne (Lucien) et Ehrmann.
Hermann.

MÉDAILLE DE BRONZE.

M. Haillard.

CONCOURS SPÉCIAUX

DES

INDUSTRIES DE LA PIERRE, BOIS DE CONSTRUCTION DE LA TERRE ET DU VERRE

1re DIVISION : DESSINS ET MAQUETTES

PREMIER GROUPE : LA PIERRE

Concours 1. — Une cheminée monumentale.

1er PRIX. — PLAQUETTE.

M. Legrain, sculpteur ornemaniste.

2e PRIX. — MENTION.

MM. Margotin et Duserre.

TROISIÈME GROUPE : LA TERRE

Concours 13. — Une coupe sur piédouche pour prix de concours agricole.

1er PRIX. — PLAQUETTE.

M. Charpaux (Ernest), élève de l'Ecole des Arts décoratifs.

2e PRIX. — MENTION.

M. Fournier fils, de Sèvres.

QUATRIEME GROUPE : LE VERRE

Concours 24. — Vitrail coloré pour édifice civil ou habitation.

1er PRIX. — PLAQUETTE.

M. Delon (Marcel), élève de l'École des Arts décoratifs.

2e PRIX. — MENTION.

M. Chauvet, élève de l'Ecole des Arts décoratifs.

2e DIVISION : ŒUVRES EXÉCUTÉES

PREMIER GROUPE : LA PIERRE

Concours 2. — Un départ d'escalier.

PLAQUETTE.

MM. Biron et Cie.

Concours 6. — Gravure en creux.

PLAQUETTE.

M. Lechevrel (A.).

Concours 6 bis. — Camée.

PLAQUETTE.

M. Gaulard.

DEUXIEME GROUPE : LE BOIS DE CONSTRUCTION

Concours 7. — Un clocher d'hôtel de ville.

PLAQUETTE EX ÆQUO.

MM. Laureilhe, charpentier.
Carrier, charpentier.

Concours 11. — Une voiture d'enfant.

PLAQUETTE.

M. Mégissier.

MENTION.

M. Dutheil.

QUATRIEME GROUPE : LE VERRE

Concours 14. — Vitrail coloré pour édifice civil ou habitation.

PLAQUETTE.

M. Champigneulle (Charles), de Paris.

Concours 28. — Émail des orfèvres.

PLAQUETTE.

MM. Houillon et Tourette.

Concours 26. — Mosaïque d'émail. Les armes de Paris.

PLAQUETTE.

M. Martin (Guilbert).

Concours 30. — Mosaïque d'émail. Encadrement extérieur d'une fenêtre.

PLAQUETTE.

M. Paris.

GRAND PRIX

PLAQUETTE D'OR DE 1,000 FRANCS

M. Legrain (Eugène), sculpteur ornemaniste.

CONCOURS DU GRAND PRIX DE VOYAGE

JEUNES GENS

GRAND PRIX.

M. Giraudat, élève de l'Ecole nationale des Arts décoratifs.

2e PRIX (100 FR. ET DES LIVRES).

M. Convers, élève de l'Ecole des beaux-arts.

3e PRIX (100 FR.).

M. Montigny, élève de l'Ecole nationale des Arts décoratifs.

1re MENTION EX ÆQUO.

MM. Mizeray, élève de l'École nationale des Arts décoratifs.
Thibaron, — —
Hirtz, — —
Delon (Marcel), — —
Maglin, élève de l'Ecole municipale de dessin pratique.
Bieuville, élève de l'Ecole de la manufacture de Sèvres.

2e MENTION EX ÆQUO.

MM. Ruty (Marcel), élève de l'École nationale des Arts décoratifs.
Braconnot, élève de l'Ecole nationale des Arts décoratifs.
Cernois, élève de l'École nationale des Arts décoratifs.
Thalheimer, élève de l'École des beaux-arts.
Fournier, élève de l'École de la manufacture de Sèvres.

3e MENTION EX ÆQUO.

MM. Bariteau, élève de l'École nationale des Arts décoratifs.
Colback, — —
Guillaume, — —
Octobre, — —

CONCOURS DE LA BOURSE D'ÉTUDES

JEUNES FILLES

GRAND PRIX (800 FR.).

Mlle Villeneuve (Mathilde), élève de l'Ecole nationale de dessin.

2e PRIX (100 FR. ET DES LIVRES).

Mlle Duval (Marie), élève de l'école de Mme Thoret.

3e PRIX (100 FR. ET DES LIVRES).

Mlle De Castro (Victoria), élève de l'Ecole nationale de dessin.

1re MENTION EX ÆQUO.

Mlle Bertolani (Anna), élève de l'École nationale de dessin.

Mlle Richard (Henriette), élève de l'école de Mme Thoret.

2e MENTION EX ÆQUO.

Mlle Havé (Marie), élève de l'école de Mme Thoret.

Mlle Lavigne (Mathilde), élève de l'École nationale de dessin.

Mlle Lavigne (Lucienne), élève de l'École nationale de dessin.

SONT NOMMÉS :

OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

M. Falize (L.), membre du comité de direction de l'exposition.

OFFICIERS D'ACADÉMIE

MM. Corroyer, membre du comité de direction de l'exposition et membre du jury.

Desmottes, membre de la commission exécutive de l'exposition rétrospective.

Deck (Xavier), peintre céramiste.

Peyrusson, chimiste, de Limoges.

Damousse (Albert), céramiste.

Parvillée (Achille), membre du jury de l'Exposition.

Anglade (Jean-Baptiste), peintre-verrier.

Reyen (Eugène), graveur sur verre.

Gauthier, professeur à l'Ecole nationale des Arts décoratifs de Paris.

Aridas, professeur à l'École nationale des Arts décoratifs de Limoges.

Pornin, professeur à l'Ecole nationale des Arts décoratifs de Limoges.

Mathivet, chef des ateliers de moulage de l'Union centrale des Arts décoratifs.

DISCOURS

PRONONCÉS PAR MM. ANTONIN PROUST, KAEMPFEN
ET EUG. GUILLAUME
AU BANQUET DE CLOTURE
DE LA
8e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

DISCOURS DE M. ANTONIN PROUST

Messieurs,

J'ai l'honneur de vous proposer un toast à l'Union centrale des Arts décoratifs. Et, à cette occasion, permettez-moi tout d'abord d'appeler votre attention sur un de ses caractères particuliers : c'est que l'Union centrale des Arts décoratifs n'est pas une association fermée, qu'elle n'a rien de commun avec ces franc-maçonneries qui ont à leur entrée des épreuves connues des seuls initiés. Nous sommes une association ouverte, une association ouverte à quiconque — groupe ou individu — s'intéresse à l'honneur du travail national et recherche la grandeur et la prospérité du travail.

Et dernièrement, lorsque je portais un toast à l'union de toutes les Unions, je pensais à l'Union centrale, qui s'est appelée centrale probablement parce qu'elle a le désir de grouper tous les efforts, toutes les volontés et tous les dévouements. (*Applaudissements.*)

Messieurs, je dois avouer que j'éprouve, en effet, un regret très profond à n'avoir que des relations bisannuelles avec les membres de ce jury que nous avons soumis à de si terribles épreuves (*rires*), à des épreuves qui n'ont peut-être pas pris fin, si j'en croit les on-dit qui m'ont été rapportés.

Il m'est également très pénible, lorsque nous avons eu recours à cette bonne volonté inépuisable des collectionneurs, de ne pas rencontrer, le lendemain, chez ces mêmes collectionneurs, une collaboration de chaque jour.

Je voudrais aussi, lorsqu'il s'agit des conférenciers qui ont donné leur parole à notre VIIIe exposition, n'avoir pas seulement à les remercier, mais pouvoir trouver et, pour quelques-uns, retrouver leur nom parmi nos souscripteurs.

Et enfin, messieurs, quand on a la bonne fortune de rencontrer parmi les exposants des hommes comme l'éminent directeur de la manufacture de Sèvres, qui a planté le drapeau de la France sur une terre nouvelle (*rires et applaudissements*), et qui a su par lui-même, et grâce à ses éminents collaborateurs, pétrir et manier cette terre et la soumettre à toutes les exigences de la civilisation, je dis qu'il est profondément regrettable de ne pas pouvoir retenir tous ces hommes dans l'œuvre que nous avons entreprise (*applaudissements*), lorsque (je devrais nommer tout le monde) à côté des Deck, des Parvillée, des Rousseau, des Haviland, on trouve un artiste, un grand et véritable artiste comme M. Émile Gallé, il est profondément pénible d'avoir à se séparer de lui et de ne pouvoir laisser notre main dans la sienne et l'avoir toujours à côté de nous. (*Applaudissements.*)

Et, puisque je m'adresse à vous, monsieur Gallé, vous me permettrez d'aller jusqu'au bout de ma franchise. Vous êtes l'honneur des contrées de l'ouest que nous aimons tant ; vous serez, vous êtes déjà l'honneur de ce pays. (*Applaudissements.*) Il n'est pas une chose de vous, à l'Exposition de l'Union centrale, qui ne soit pensée, voulue et obtenue. (*Applaudissements.*) Vous êtes, dans la meilleure acception du mot, ce que j'appelle un ouvrier ; il ne vous manque qu'une chose : si vous étiez mort (*rires*), et si vous aviez, dans la galerie d'Apollon ou chez quelque riche collectionneur, ou chez quelque marchand à la mode, quelque chose provenant de vos ateliers, bon nombre de personnes n'auraient pas assez d'admiration pour vous. Eh bien, moi, je vous souhaite de vivre très longuement et de laisser dans votre pays, comme une trace lumineuse, votre nom qui sera, je le répète, une gloire, bien que vous l'ayez inscrit sur une matière très fragile. (*Applaudissements.*)

Eh bien, messieurs, quand nous sommes entourés comme nous le sommes, je le répète, quand nous avons la bonne fortune de coudoyer des hommes qui nous honorent profondément, qui sont la fleur de ce travail national que nous aimons si passionnément, je dis : il est tout à fait regrettable, tout à fait pénible et tout à fait fâcheux de ne pas les garder auprès de nous.

Ah ! messieurs, cette œuvre de l'Union centrale, elle n'est pas si mauvaise qu'on veut bien le dire, il ne faut pas toujours croire les médisants ; qu'il plaise à certains esprits, très malaisés à satisfaire, de dire que nous avons tort d'édifier un musée à l'aide

des procédés qui ont été employés pour édifier les Invalides, Saint-Sulpice, l'École militaire et tant d'autres choses, quant à moi, je n'y vois aucun inconvénient; j'ai déjà répondu, pour ma part, à ces choses, et je n'ai pas à y faire de réponse à nouveau ce soir. Qu'on nous adresse encore beaucoup d'autres reproches, c'est de bonne guerre ; mais il me sera bien permis de dire que nous avons fait des choses utiles depuis deux ans.

Nous avons, vous disait notre ami M. de Fourcaud, entre autres choses utiles, nous avons imprégné l'essence humaine, l'essence française, d'une collection de moulages qui est une collection de modèles dans les écoles de la ville de Paris.

Je passe sur les menus détails de notre œuvre... Et puis cette question du musée, que lui reproche-t-on ? Nous avons les millions,— la truelle n'attend plus que l'ouvrier... — l'ouvrier attendra peut-être l'emplacement, mais enfin, nous tâcherons de remédier à ce grand inconvénient, grâce à la bonne volonté de mon voisin de gauche, qui mettra tout en œuvre pour que notre dossier à la cour des comptes soit réglé aussi promptement que possible, et que nous puissions débuter dès le mois prochain. (*Bravos.*)

Eh bien, Messieurs, il y a un reproche qui me touche plus particulièrement dans cette question du musée. On dit volontiers : Mais, qu'est-ce que vous allez faire à la cour des comptes ? Vous allez faire quelque chose comme cette admirable chose qu'a faite M. Du Sommerard pour le musée de Cluny ; vous allez nous refaire le musée de Cluny. Messieurs, je connais cette critique. Quand nous avons voulu faire le musée du Trocadéro, on nous a dit : Vous allez refaire ce qu'est l'École des Beaux-Arts. Eh bien, nous avons fait, au musée du Trocadéro, ce qu'est le musée du Trocadéro ; je n'en dis pas davantage. (*Bravos.*)

Quand nous avons voulu faire l'école du Louvre, avec mon excellent ami M. de Ronchaux, on nous a dit : Vous allez refaire l'École des Chartes. Nous connaissons ces choses. Cependant, nous avons fait l'École du Louvre, que M. de Ronchaux aime et soigne comme un père, et je lui adresse tous mes remerciements et toutes mes félicitations... L'école du Louvre est l'école du Louvre, elle est ce qu'elle est, mais elle est quelque chose. (*Applaudissements.*)

Eh bien, Messieurs, quand nous voulons faire le musée du travail, le musée des Arts décoratifs, nous entendons faire quelque chose, et nous n'entendons pas refaire ce qui a été fait. (*Applaudissements.*)

Et si j'avais à indiquer d'un mot ce que nous voulons disposer dans ce musée, je dirais que, quand nous ne ferions que placer sur trois lignes parallèles la matière première, l'outil et le métier qui servent à la transformer, et le produit, le fruit de la conception du cerveau ; quand nous n'aurions, au bout de ses galeries, placé que ces ensembles décoratifs qui sont comme le résumé du travail indiqué dans chaque galerie, quand nous n'aurions fait que cela, nous aurions fait une chose essentiellement utile. (*Applaudissements.*)

Eh bien, Messieurs, quand je me suis levé pour porter un toast à l'Union centrale et pour exprimer le regret que tant de dévouements, de talents, de bonnes volontés, que toutes ces qualités qui résument le génie français ne fussent pas éternellement associées à notre œuvre, j'ai exprimé l'espérance et je la garde au fond du cœur, que d'ici à peu de temps nous aurons en vous, comme je le disais il y a un instant, non pas seulement des amis, mais rien que des collègues. (*Applaudissements prolongés.*)

DISCOURS DE M. KAEMPFEN

DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

Messieurs,

Au moment où, tout à fait au dépourvu, je suis obligé de prendre la parole, je me sens très embarrassé, mais je crois que j'ai un moyen de me concilier tout de suite votre bienveillance (d'abord cela m'évitera des frais d'imagination) ; c'est de porter le même toast que vient de porter M. le Président de l'Union centrale. Je crois qu'aucun toast ne peut vous être plus agréable que celui que je porterai à la prospérité et aux progrès continus et toujours croissants de l'Union centrale des Arts décoratifs. (*Applaudissements.*)

Messieurs, il me semble, après cette exposition qui vient de finir, que c'est un toast qui a grande chance de ne pas être vain. Nous venons de voir une exposition véritablement admirable. Vous rappelez-vous les expositions précédentes? On allait beaucoup dans les salles du haut; on admirait ces beaux produits du passé; on disait : Voilà d'admirables émaux; voilà de superbes verreries; voilà des bois travaillés de la façon la plus délicate et la plus charmante. Mais c'est le passé... et on désertait un peu la nef d'en bas.

Eh bien, cette année, cette nef d'en bas a été toujours pleine, et l'on s'est pressé autour des vitrines de nos artisans du jour, et l'on a admiré des produits qui étaient vraiment dignes de ceux qu'on admirait à la galerie supérieure (*Applaudissements*) et on s'est senti pris d'une véritable reconnaissance pour ces artisans et ces artistes qui avaient fait de si belles choses.

Eh bien, Messieurs, qu'est-ce que cela deviendra quand nous aurons ce musée des Arts décoratifs auquel M. le Président, mon voisin et vous tous, êtes si dévoués? Que sera-ce quand nous aurons, quand nous pourrons mettre sous les yeux de nos ouvriers, des modèles de tous les temps, ce que les siècles passés auront produit de plus beau, de plus accompli, ce que notre art français aura fait de plus merveilleux? Que ne pourrons-nous pas attendre de l'intelligence, de l'habileté, de l'idéal, de cet amour de l'idéal qui est, chez nos plus humbles artisans, comme un don du ciel? Que ne pourrons-nous pas attendre de leur intelligence, de leur habileté! Nous aurons alors, Messieurs, des choses qui seront aussi admirables que celles du passé, et notre gloire artistique, la gloire artistique de la France, cette gloire qui l'a faite grande depuis tant de siècles, qui nous a consolés au milieu de nos défaites, qui nous a permis d'être fiers au milieu de nos humiliations, eh bien, cette gloire artistique, l'avenir la fera plus brillante encore que le passé!

Je bois, Messieurs, à la prospérité de l'Union des Arts décoratifs. (*Applaudissements.*)

DISCOURS DE M. GUILLAUME

Messieurs,

Notre honoré et cher Président m'invite à prendre la parole. Je veux le faire d'abord, en mon nom personnel, pour remercier l'Union et tous ses membres des marques d'estime qu'ils n'ont cessé de me donner au cours des travaux que nous venons d'accomplir. Mais peut-être, en l'absence de M. Teisserenc de Bort et de M. le colonel Laussedat, suis-je autorisé par mon âge à parler au nom des Jurys. Il n'y a rien à ajouter à leurs beaux rapports : ils seront bientôt publiés. Je crois qu'ils apportent un témoignage qui ne dément ni les espérances exprimées par M. le Président ni l'hommage qui vient d'être rendu à l'Exposition qui s'achève par M. le Directeur des Beaux-Arts. Oui, la pierre avec ses qualités diverses, la pierre de bâtiment, excellemment choisie et appareillée, taillée et sculptée à merveille ; la pierre dure qui, par le magnifique éclat que le travail humain lui a donné, nous fait si bien apprécier ce travail et la beauté que la nature a départie à de rudes matières ; les pierres fines, qu'un art exquis a enrichies d'idées et rendues expressives ; — oui, les œuvres du bois, autour desquelles on ne pouvait se mouvoir sans être frappé de la solide élégance de leur construction, du caractère juste et varié de leurs formes ; — oui encore, les superbes produits des arts du feu, qui ont été portés à une si haute perfection ; et enfin la remarquable réunion des travaux d'architecture décorative et de tout ce qui intéresse l'enseignement, — oui, tout cela, Messieurs, je crois pouvoir le dire sans prévention favorable et sans aucune idée de flatterie, tout cela est considéré par les Jurys, et peut être considéré par tous, comme ayant présenté des résultats nouveaux, pleins de promesses et bien souvent dignes d'admiration. (*Applaudissements.*)

Les arts du feu, entre tous, ont réalisé, ce semble, le progrès le plus important. Ces arts, qui portent en eux quelque chose de mystérieux, nous intéressent encore à l'égal de la vieille alchimie. Ce soir, pleine justice leur a été rendue. Déjà, dans une circonstance récente, on constatait, et de haut, tout leur mérite. On louait particulièrement l'Union céramique et chaufournière de France de ce qu'elle nous offre de remarquable aussi bien par ses produits que par l'esprit d'association dont elle donne un heureux exemple. Messieurs, ne marche-t-elle pas ainsi à la solution des problèmes profonds dont les alchimistes étaient tourmentés ? N'a-t-elle pas pris pour cela la voie la plus sûre ? Le plus grave de ces problèmes était l'extinction de la misère, la création de la richesse, et l'alchimie pensait le résoudre en faisant de l'or. Mais, on le sait, l'or n'est rien par lui-même. La valeur suprême, c'est le travail, et dans le travail ce qui est puissant, nos céramistes l'ont compris, c'est l'organisation, c'est l'association, c'est l'union. (*Applaudissements.*)

A ce point de vue, l'Union céramique et chaufournière est un modèle. Elle nous a fait comprendre à quel résultat nous pourrions arriver en combinant nos forces.

L'exemple qu'elle donne a provoqué cette bonne et excellente parole de M. le Président, qui a résumé nos aspirations à tous et notre devoir commun dans un mot : L'union des Unions. (*Applaudissements.*)

Messieurs, aujourd'hui, si je considère la signification de ce banquet, si je consulte votre attitude et vos visages, et si je me reporte à la sympathie avec laquelle vous avez accueilli les toasts éloquents qui ont précédé celui que j'essaye de formuler en ce moment sans y être préparé, je reconnais que cet esprit d'union nous anime tous, que nous entendons, et cela au plus profond de nous-même, l'appel de notre honoré Président, et que nous voulons y répondre. Bannissons donc les distinctions, les divisions qui ne résident que dans les mots et qui sembleraient établir une démarcation entre des arts qui seraient utiles et des arts qui ne le seraient pas. (*Applaudissements.*)

Messieurs, il n'y a rien d'inutile dans l'art, et une œuvre qui excite notre admiration, qui remue nos sentiments les plus profonds, que nous aimons ou qui sert seulement au déploiement de l'esprit, cette œuvre est utile, sublimement utile sous son apparente inutilité.

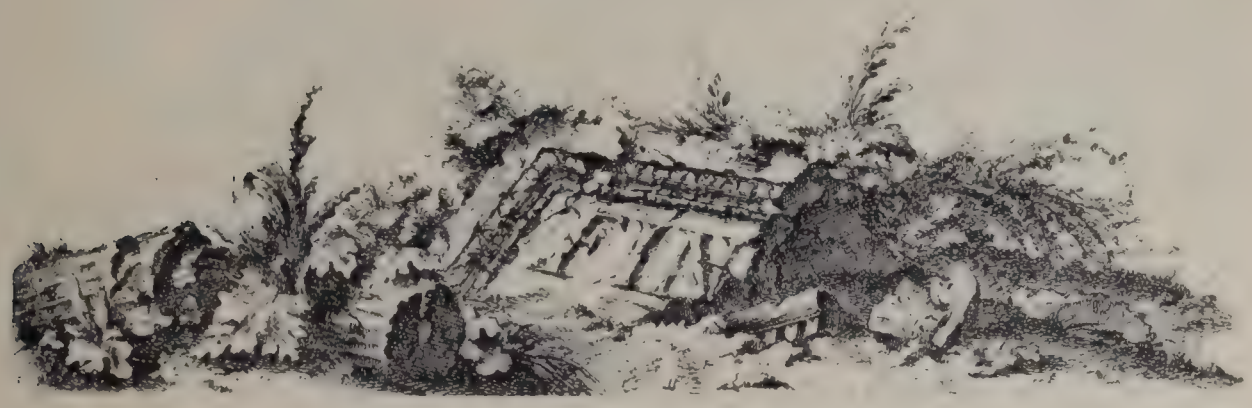
Et je ne puis envisager cette idée sans que ma pensée ne se porte sur quelques-uns des chefs-d'œuvre de notre statuaire nationale, par exemple, sur le groupe de Rude qui est à l'Arc de l'Étoile, et aussi sur d'autres ouvrages plus récents et qui sont tout pénétrés d'un sentiment actuel, pathétique et puissant, sur les beaux groupes de M. Mercié : j'ai nommé le *Gloria victis* et le *Quand même!* Eh bien, ces œuvres maîtresses appartiennent, si l'on veut, à ce qu'on nomme improprement le grand art, mais ce sont des œuvres avant tout vivantes et inspiratrices de hautes pensées; par cela seul elles sont utiles. Elles sont utiles parce que, en nous découvrant l'idéal, elles nous parlent de dévouements et d'efforts héroïques, parce qu'elles nous empêchent d'oublier nos blessures. (*Applaudissements.*)

Dans les manifestations de l'art, il n'y a réellement à distinguer qu'entre ce qui est vivant et ce qui ne vit pas. Or quand, parmi ces manifestations, il en est qui répondent, comme les ouvrages que je viens de nommer, à des sentiments inséparables de notre vie, ces productions, fussent-elles de l'ordre de celles que l'on pourrait considérer comme des superfétations de génie, j'estime qu'il faut s'incliner devant elles : elles dureront. Et je dirai d'autres œuvres que si elles restent, sans nécessité ou sans raison, dans le domaine de l'imitation, que si, procédant servilement d'un passé quelconque, elles portent ce que j'appellerai (par assimilation à une blessure redoutable, à la piqûre anatomique), que si elles portent la piqûre archéologique, ces œuvres, quelles qu'elles soient, sont vaines et qu'elles disparaîtront. Vivre de notre propre vie, c'est encore résumer nos forces.

En définitive, Messieurs, il n'y a qu'une doctrine vraie : celle de l'unité de l'Art. L'Art est un. Cette idée est celle de l'Union centrale, qui en a poursuivi et qui, je pense, en poursuit toujours l'avénement. Déjà elle a la satisfaction de la voir réalisée en partie : la théorie de l'unité du dessin, qu'elle a été la première à dégager, qu'elle a proclamée il y a vingt ans et qui, depuis, a fait son chemin, est devenue la base de l'enseignement. L'initiative de cette réforme appartient à l'Union, qui n'y a vu qu'un acheminement à une unité plus complète et plus grande. Cette doctrine est encore dans sa pensée, et M. le Président vient de nous le montrer tout à l'heure, en invoquant devant nous son heureuse formule de l'union de toutes les Unions. Eh bien oui ! que ce soit là notre devise ! Rassemblons nos forces et combinons nos efforts ! Utiles et inutiles, s'il y

en a, unissons-nous en prévision du grand centenaire de 1889! J'en suis assuré, nous ferons honneur à cette échéance solennelle, si nous maintenons l'accord sympathique qui règne entre nous aujourd'hui, si nous restons en communion absolue d'idées et de vues sur les arts, comme d'aspirations patriotiques.

Je bois à l'union des Unions; je bois, Messieurs, à l'Unité de l'Art! (*Applaudissements.*)



Le Rédacteur en chef-gérant : VICTOR CHAMPIER.

Plaque en carreaux de Bourgogne.

LES

CARREAUX DE BOURGOGNE

Tous ceux qui s'intéressent à l'art de terre dans ses applications à l'architecture et à la construction ont certainement remarqué, à la dernière Exposition des Arts décoratifs, les panneaux où sont reproduits en aquarelle les carreaux anciens recueillis en Bourgogne par M. Adolphe Guillon, le peintre bien connu.

Ces spécimens de l'époque du Moyen âge ont un intérêt tout d'actualité, aujourd'hui que l'industrie des mosaïques et des carrelages polychromes, vivement encouragée par le public, cherche des modèles de tous côtés.

Nous avons entrepris de dire ici quelques mots sur cette industrie autrefois florissante et de donner l'origine de certains de ces carreaux. La besogne nous a du reste été facilitée par M. Guillon, dont l'obligeance et l'affabilité sont connues de tous ceux qui l'approchent : originaux, dessins et renseignements ont été généreusement mis à notre disposition; nous ne saurions trop l'en remercier.

Nous ferons remarquer tout d'abord que c'est avec intention que nous limitons notre étude aux produits fabriqués en Bourgogne. Non pas qu'il n'y ait eu également des fabriques dans les autres provinces de notre France, mais bien parce que la matière, malgré son humble apparence, nous a paru trop vaste. Nous avons jugé nécessaire d'en limiter les bornes et d'en faire rentrer le thème dans un sujet spécial.

Ces carrelages ont, en effet, été en usage partout, au Midi comme au Nord, en France

et en Italie, en Allemagne et en Angleterre; ils ont fait l'objet de belles et nombreuses études.

L'une des plus appréciées est celle de notre compatriote, M. Émile Amé, qui, sous le titre de *Carrelages émaillés du Moyen âge et de la Renaissance,* a donné, en 1859, un travail complet sur la matière[1]. Malheureusement cet ouvrage, édité avec luxe et à un petit nombre d'exemplaires, est resté fort peu connu.

On nous pardonnera sans doute d'en donner un résumé rajeuni et complété par les découvertes faites depuis l'apparition d'un livre qui date de plus de vingt-cinq ans. La Bourgogne a toujours été la terre classique des produits céramiques; aujourd'hui encore, les fabriques de la vallée de l'Yonne et celles du territoire de Montchanin, dans la Côte-d'Or, inaugurant de nouveaux procédés, et donnant un nouvel essor à l'art du briquetier et du tuilier, l'ont dotée de modèles d'un grand effet décoratif.

Remonterons-nous maintenant aux origines de l'art céramique, pour prouver que de toute antiquité l'homme a éprouvé le besoin de décorer l'intérieur de ses monuments religieux ou civils par un système de dallage harmonieux et pittoresque?

Il nous serait facile de recourir aux auteurs les plus autorisés et d'arriver ici avec une gerbe complète de documents. Nous pourrions ainsi établir la haute antiquité des carreaux ornementés, depuis les briques de la vieille Babylone, couvertes d'inscriptions en caractères cunéiformes qu'on parvient enfin à déchiffrer aujourd'hui, jusqu'aux monuments de l'Égypte, jusqu'aux produits des époques bien plus reculées encore de la civilisation hindoue.

Et la Chine, avec son antiquité fantastique et ses spécimens de briques cérames, nous entraînerait jusqu'au déluge et peut-être bien au delà.

Fort heureusement pour le lecteur, nous ne sommes point tenté de nous essouffler si vite et de remonter si loin. Aussi bien, notre tâche est plus modeste, et nous voulons arriver de suite à la pensée pratique de notre ami Adolphe Guillon qui, trouvant dans ses excursions en Bourgogne beaucoup de carreaux historiés de l'époque du Moyen âge, a eu l'idée heureuse de les reproduire à l'aquarelle et de les offrir comme sujets d'étude à l'école de dessin des Arts décoratifs.

Nous avons été d'avis avec lui que l'ensemble de cette belle série de pièces de l'art céramique français à ses débuts perdrait bien de son intérêt, si l'on n'y joignait quelques mots d'explication sur les procédés de fabrication employés à l'époque du Moyen âge et de la Renaissance.

Et ne serait-il pas à craindre que les six panneaux qui ont figuré cette année à l'Exposition des Arts décoratifs, et ont valu à leur auteur une médaille et une mention spéciale, ne se transformassent bientôt, dans la pensée de quelques sceptiques ignorants, en produits d'une fantaisie ingénieuse, si l'on n'arrivait point avec le certificat d'origine de toutes ces pièces?

Ainsi nous rappellerons, à titre d'enseignement, quels étaient les moyens employés pour la production des diverses variétés de carreaux; nous dirons en même temps quelques mots des spécimens si bien reproduits par M. Guillon.

Sans rechercher dans la nuit des temps le degré d'ancienneté des pavages en terre cuite, nous voyons apparaître, au XIIe siècle, des carrelages visant à la décoration des édifices ou des maisons particulières. On a donné à ces pavages le nom générique de *Carre-*

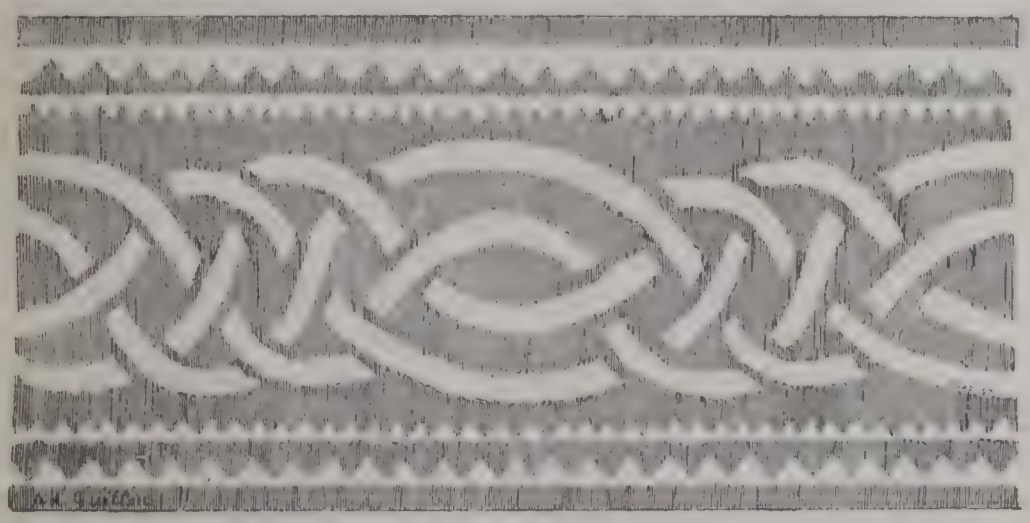
1. Emile Amé. *Les Carrelages émaillés du Moyen âge et de la Renaissance*, précédé de l'histoire des anciens pavages: mosaïques, labyrinthes, dalles incrustées. — Paris, Morel, 1859. In-4°. — Nombreuses planches en couleurs.

lages émaillés. Il s'en faut de beaucoup cependant que cette dénomination appartienne à tous les types de carreaux décorés, quoiqu'on s'en serve dans les ateliers de fabrication moderne et qu'elle ait prévalu dans le langage des archéologues et des artistes.

Comme l'a indiqué M. Amé dans sa belle monographie, il est des distinctions, des divisions si l'on veut, qu'il faut établir de suite, afin de n'avoir aucune confusion à relever plus tard.

Il y a d'abord les carreaux à surface mate, c'est-à-dire sans éclat ou sans couverte; ils ne sont revêtus d'aucun vernis.

Puis nous trouvons la grande famille des carreaux vernissés, à glaçure plombifère, translucide et d'une teinte légèrement jaunâtre, quand elle n'a pas été mélangée avec certains oxydes métalliques. C'est le caractère de la plupart des carreaux employés en France pendant tout le Moyen âge et jusqu'au milieu du XVIIe siècle.



Frise en carreaux de Bourgogne.

Enfin, nous arrivons avec la Renaissance à la coquette famille des carrelages véritablement émaillés ou faïencés; ici la couverte n'est plus transparente, elle a pour base l'oxyde d'étain et non le plomb, et au lieu de rehausser par sa transparence la valeur des tons de la terre cuite, elle a pour objet bien avoué d'en dissimuler les teintes par son opacité qui permet en même temps d'y appliquer des dessins et des émaux variés.

Cette dernière transformation des carrelages devait, avec le XVIIe siècle, être appliquée à l'ornementation des murs et des cheminées des édifices et produire les carreaux de revêtement, tandis que nos architectes, épris des beaux pavages en marbre empruntés à l'Italie, les substituaient, dans les sanctuaires des églises comme dans les édifices princiers, aux carrelages incrustés du Moyen âge.

Si nous écartons pour l'instant les carreaux véritablement émaillés qui, comme nous venons de le voir, arrivent tard et sont peu employés pour le dallage proprement dit, nous restons avec les carreaux vernissés et les différents procédés au moyen desquels on obtenait des variétés et des effets décoratifs de toutes sortes.

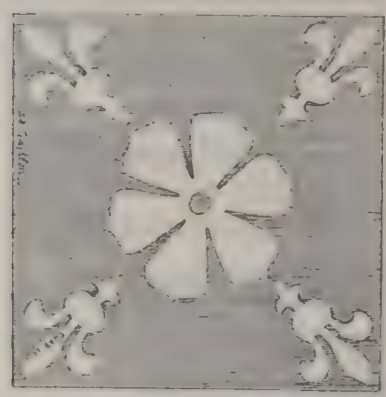
M. Amé, et avant lui M. Decorde [1] et M. Edouard Fleury [2], ont très bien décrit ces procédés de fabrication et donné des exemples et des spécimens à l'appui.

1. Decorde. *Pavage des églises dans le pays de Bray*. — (*Revue de l'Art chrétien*). Paris, 1857. Gr. in-8°.

2. Ed. Fleury. *Étude sur le pavage émaillé dans le département de l'Aisne*. Deux cents dessins gravés par Mme Ed. Fleury. — Paris, Didron, 1855. In-4°.

Messieurs Anatole et Édouard de Barthélemy s'en sont également occupés et nous ont donné les dessins de nombreux carreaux recueillis, soit en Normandie, soit en Champagne, contrôlant et corroborant ainsi le travail de notre compatriote.

Nous pourrions élargir singulièrement nos citations et donner une analyse succincte des principales notices qui ont abordé le sujet qui nous occupe; nous préférons renvoyer le lecteur à la bibliographie si complète des arts céramiques dressée par M. Champfleury, le savant conservateur du musée céramique de Sèvres [1].

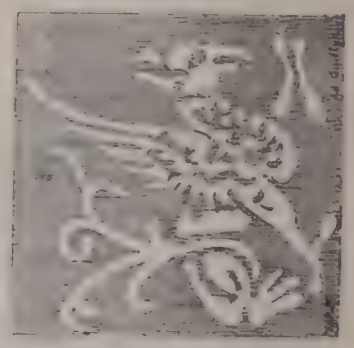


Carreau de Bourgogne.

Mais nous résumerons ici, pour les lecteurs qui ne désirent qu'un aperçu d'ensemble, les procédés avec lesquels nos anciens potiers obtenaient successivement les *carreaux dits mosaïques*, — les *carreaux incrustés*, — les *carreaux estampillés*, — les *carreaux gravés*, — les *carreaux uniformément vernissés*.

Carreaux mosaïques. — Les carreaux prenant, par le choix raisonné de certaines terres et la simple cuisson, des couleurs variées, paraissent avoir été employés en Bourgogne vers le milieu du XIIe siècle. On cherchait avec ces terres cuites à imiter les mosaïques si enviées à l'Orient et dont on avait des exemples dans quelques grands édifices de nos contrées. Ces mosaïques étant d'un prix trop élevé, on avait dû y renoncer.

On fit alors des carreaux découpés avec art, s'agençant les uns avec les autres, de manière à produire des courbes, des entrelacs, etc., dont on a retrouvé des dessins compliqués au monastère de Sainte-Colombe, de Sens, à celui de Pontigny, près Auxerre, et dans les églises clunisiennes. Ces carrelages, qu'on a appelés carreaux mosaïques et que l'industrie moderne a remis en vogue, étaient composés de pièces alternativement rougeâtres, jaunâtres, noires ou grises, suivant les besoins. Ils ne paraissent pas avoir reçu de couverte vernissée et servaient le plus souvent de bordure au pavage proprement dit.



Carreau de Bourgogne.

Carreaux noirs. — Les carreaux noirs ou gris, dont on rencontre encore des spécimens en Bourgogne et dans les provinces du Nord, complétaient sans doute cette décoration retrouvée dans l'église de l'abbaye de Pontigny, près du village qui était déjà au Moyen âge et est resté jusqu'à nos jours un centre de fabrication.

Voici le procédé spécial dont les tuiliers se servaientpour obtenir ces pavés en terre cuite noirâtre ou gris de fer, teintés dans toute leur épaisseur : lorsque les pièces étaient suffisamment cuites et pendant qu'elles étaient encore rouges, on faisait brûler, auprès des bouches fermées, des feuilles de sapin, afin d'entretenir la chaleur dans cette partie du four, pendant qu'on jetait dans les foyers ouverts de petits fagots de bois vert d'aulne ou de verne garnis de leurs feuilles; on muraillait les foyers ainsi que les *carneaux*, ouvertures par lesquelles passe la fumée ; on recouvrait le tout d'une couche épaisse de sable mouillé et on ne défournait qu'au bout de huit ou dix jours.

Les tuiles et carreaux avaient alors cette teinte noire ou gris de fer, alors recherchée. Les Hollandais ont conservé ce procédé, qu'ils emploient encore aujourd'hui.

Mais, au Moyen âge, tous ces carreaux mosaïques à teinte mate, terne et uniforme furent

1. Champfleury. *Bibliographie céramique.* — Paris, Quantin, 1881.

CÉRAMIQUE (XIIe-XVe SIÈCLES)

Dessins d'Ad. Guillon.

Sté Gle des Applications photographiques

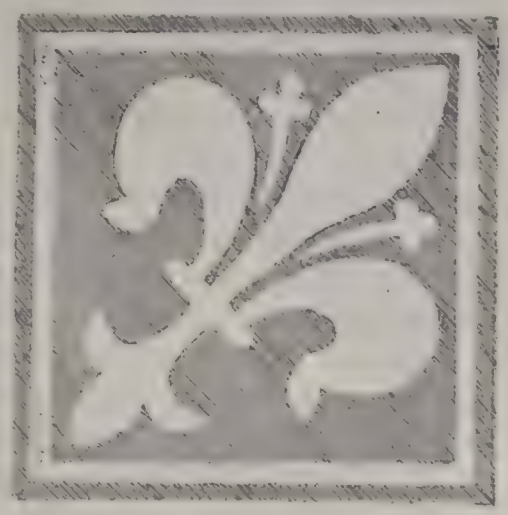
CARREAUX EN FAIENCE DE L'ANCIENNE PROVINCE DE BOURGOGNE

(DIMENSIONS : 0.12 et 0.15 sur 0.12 et 0.15)

1. XVe siècle. Provenant du château de Vergy (Côte-d'Or), à M. E. Meray. — 2. « A grant paine » et « Vive Labeur », devise du vigneron bourguignon, musée de Moulins. — 3. XIIIe siècle. Provenant de l'ancien château de Marguerite de Bourgogne (hôpital de Tonnerre). — 4. XIIIe siècle. Provenant de Courtrolles, à M. Baudoin. — 5. XIIe siècle. Provenant de l'église de Chatel-Censoir. — 6. XIVe siècle. Provenant de l'église de Vincelles (Yonne), au musée d'Auxerre.

complètement abandonnés, lorsqu'on eut trouvé la décoration plus séduisante des carreaux incrustés. Nous allons essayer de donner une idée suffisante de leur fabrication.

Carreaux incrustés. — Lorsque l'argile avait été convenablement préparée, mouillée et battue, on en formait des carrés réguliers, à l'aide d'un moule. On y appliquait ensuite une matrice sur laquelle était sculpté en relief le dessin qu'on voulait tracer en creux sur le carreau, en ayant soin de ne faire qu'une légère pression pour obtenir une empreinte ne dépassant point deux à trois millimètres de profondeur.



Carreau de Bourgogne.

Cette empreinte était remplie aussitôt par *l'engobe,* matière terreuse, argile blanche, quelquefois colorée par des oxydes métalliques, transformée en bouillie claire; une corne de bœuf, percée à son extrémité, renfermait cette bouillie; et c'est en promenant la pointe de cette corne, plus ou moins rapidement, sur le creux de l'empreinte, qu'on obtenait des traits plus ou moins nets.

L'engobe rouge s'obtenait par l'ocre rouge naturel ou l'ocre jaune calciné; le brun, par les terres de Sienne et d'Ombre; le jaune, par l'argile blanche, qui prenait cette teinte avec le vernis; le noir était un mélange de peroxyde de manganèse et d'argile blanche; enfin le vert était composé de protoxyde de cuivre rouge ou de battiture de cuivre jaune mêlé avec l'alquifoux. Lorsque le carreau était suffisamment sec et qu'il s'agissait d'y appliquer le vernis qui devait lui donner son lustre, on saupoudrait la face décorée avec un mélange de galène ou sulfure de plomb, finement pulvérisé et mélangé avec une égale quantité de sable préparé.

Carreau de Bourgogne.

Enfin, les carreaux étaient portés au four et placés sur champ, dans la partie où la température était le plus élevée.

Au xve siècle, nous verrons arriver une autre variété de carreaux incrustés; on imprimera bien le dessin en creux sur le carreau, mais on le remplira simplement d'un émail noir, tranchant fortement sur le ton rougeâtre du carreau qui ne sera pas vernissé.

Carreaux estampillés. — Les carreaux estampillés forment, pour ainsi dire, la transition du carrelage incrusté au carrelage gravé. Ils n'ont été d'un emploi général que vers la fin du xive siècle, et l'on n'en trouve pas d'exemples, en Bourgogne, à notre connaissance. On procédait ainsi à leur fabrication : on découpait les dessins dans une feuille de métal ou autre; on plaçait ensuite cette espèce de vignette sur le carreau à décorer, et, à l'aide d'un pinceau, l'on appliquait une légère couche d'engobe naturelle ou préparée avec les agents chimiques indiqués plus haut.

Carreaux gravés. — Les carreaux gravés appartiennent à une époque plus rapprochée que les précédents; ils admettent une plus grande profusion de lignes, que ne comportait point l'engobe. On commença, au xve siècle, à graver directement les dessins sur les carreaux, à l'aide d'un poinçon; ces dessins étaient ensuite simplement vernissés.

Ils n'offraient point à l'œil autant de variété de coloration que les dessins incrustés,

mais le produit, moins régulier, gagnait beaucoup en originalité. Une révolution s'opérait en même temps dans la forme des carreaux qui, subissant de notables changements, prenaient souvent la forme de losanges hexagones qui s'employaient seuls ou combinés avec de tout petits carreaux.

Carreaux unis. — Nous n'avons pas besoin de dire que les carreaux unis étaient les plus employés et à l'usage des maisons et des simples édifices où le luxe n'avait rien à voir. Cependant, à partir du XIIe siècle, on trouve des carreaux unis et vernissés, accompagnant les carreaux historiés des cathédrales, des grands monuments et des maisons appartenant à des gens riches.

C'est ainsi qu'on trouve des pavés verts, diversement combinés dans l'ensemble du carrelage, le plus souvent posés en losanges, en échiquier ou bien en bordure. On fit également usage de carreaux noirs, jaunes ou rouges, toujours parfaitement unicolores.

Nous avons successivement passé en revue les différents carrelages qui furent en usage au Moyen âge et à l'époque de la Renaissance et nous avons indiqué à grands traits les procédés de leur fabrication ; nous nous en tiendrons là aujourd'hui.

Dans un prochain article, complétant notre étude et la spécialisant, nous dirons quelques mots des caractères qui les distinguent à chaque époque, à chaque siècle parcouru, en prenant nos exemples parmi les beaux spécimens dessinés par M. Adolphe Guillon.

Dans le domaine de l'art, comme dans ses applications pratiques, il n'y a point de quantités négligeables ; nous avons pensé que cette étude rétrospective sur les carrelages anciens serait bien accueillie par les lecteurs de la Revue qui a bien voulu lui donner l'hospitalité.

HENRI MONCEAUX.

(*La fin prochainement.*)

L'ANCIENNE coutume du Khleb-Sole, symbole de l'hospitalité russe, est encore jalousement conservée dans l'empire du tsar. Cet usage consiste à offrir du pain (Khleb) et du sel (Sole), au tsar ou à un autre personnage distingué, lors de son entrée dans une ville ou autre occasion importante. Comme on peut le penser, le plateau ou plat, aussi bien que la salière dont on se sert pour cette cérémonie, et que l'on donne à la personne qu'on veut honorer, sont souvent très précieux, soit par leur valeur intrinsèque, soit par leur mérite artistique.

A l'occasion du sacre d'Alexandre III, au mois de mai 1883, toutes les principales villes de l'empire russe envoyèrent à Moscou leurs délégués présenter au tsar leur Khleb-Sole. Après la cérémonie qui dura presque deux jours entiers, ces plateaux, dont beaucoup avaient un diamètre de près de deux pieds, furent, avec leurs salières, étalés sur des gradins érigés à ce propos dans les appartements de parade du palais du Kremlin. Cette exposition de vermeil était, en effet, la plus splendide que l'on pût concevoir, bien qu'une inspection antérieure des superbes trésors conservés dans l'ancienne collection de l'*oroujeïnaia palata* ait déjà préparé aux magnificences de l'or-

fèvrerie russe. Parmi ces présents des villes ou corporations à leur nouveau souverain, on pouvait voir des plateaux et des salières conçus dans tous les styles d'art, quoique le plus grand nombre affectât des traditions slaves. J'y ai remarqué les formes bizarres des pièces envoyées de l'Arménie et de la Géorgie, ailleurs les dessins sobres et angulaires, ailleurs les gracieuses courbes et rinceaux de la Renaissance, ailleurs un luxe d'émail et des couleurs éclatantes jusqu'à la criardise.

Mais entre tous ces superbes morceaux je n'ai rien vu de plus beau ni comme travail, ni de plus digne, par le patriotisme qui a inspiré le dessin et la composition que le plateau offert par la ville de Moscou au tsar. Ce grand plateau, qui mesure près de deux pieds de diamètre, est en argent mat repoussé.

On se plaint souvent que l'art décoratif moderne perd beaucoup à côté de l'ancien, à cause de la disparition des associations et du symbolisme, qui rendent souvent significatifs les moindres détails d'une œuvre d'art. Mais ce plateau de Moscou résume toute une époque de l'histoire nationale. C'est comme une chronique de l'avènement de la dynastie actuelle au trône russe. On pourrait, en vérité, l'appeler un plateau historié. Nous allons expliquer, en forme d'une succincte relation, les sujets représentés au centre et autour du plateau.

Au commencement du XVIIe siècle, la Russie se trouvait en proie à la fois aux ennemis étrangers et à des dissensions internes. D'un côté, elle était pressée par les Suédois, devenus maîtres de Novgorod le Grand; d'un autre côté, les Polonais assiégaient Smolensk. Le tsar usurpateur Vassily Chouïsky avait été obligé d'abdiquer. Il s'agissait d'élire un nouveau tsar : deux candidats voulurent s'imposer aux suffrages du peuple : Vladislas, fils de Sigismond III, roi de Pologne, et l'imposteur Dmitri, qui avait de nombreux partisans. Les boyards avaient à choisir entre deux maux; ils invitèrent le lieutenant polonais avec ses troupes à Moscou, et l'on s'apprêtait à accueillir Vladislas comme souverain. La Russie et la Pologne pourraient être désormais réunies sous un même sceptre slave. Le maintien de l'Église grecque-russe et la concession d'autres libertés furent stipulés. Lui-même, Vladislas, devait embrasser l'orthodoxie. Pour terminer les négociations, les boyards mandèrent des ambassadeurs au roi polonais alors campé sous Smolensk. Ces envoyés furent le prince Galitzin et le métropolite de Rostov, Philarète Romanoff, père de Michel, premier tsar de la dynastie actuelle. En attendant, grand nombre des boyards factieux ourdissaient des trahisons à Moscou et complotaient avec la garnison polonaise, qu'ils avaient appelée à la capitale. Ils envoyèrent un écrit à Sigismond, pour l'inviter à venir à Moscou. Plus loyal à la patrie, le patriarche Hermogène refusa d'y souscrire (médaillon 3). Peu après, l'assassinat du faux Dmitri permit aux partis de s'unir contre l'étranger; mais les Polonais et leurs partisans s'opposèrent à ce mouvement national. Le patriotique Hermogène fut jeté en prison, où il mourut de faim, tandis que Sigismond, également, envoya Philarète languir en prison à Marienbourg (Les portraits de ces deux prélats paraissent dans les médaillons 12, 16).

Les enceintes crénelées des monastères russes rappellent au voyageur d'aujourd'hui les temps où ces établissements étaient de formidables forteresses. A l'époque dont nous parlons, le célèbre monastère de la Troïtsa se montra particulièrement loyal à la patrie et fidèle à l'unité russe. Le supérieur, Dionyse, envoya des lettres dans les villes et invita les citoyens à équiper des troupes. On était à un de ces rares moments dans la vie des nations, qui voit naître des mouvements suprêmes, comme celui qu'éveilla l'inspirée Jeanne d'Arc. Au mois d'octobre 1611, une des lettres de Dionyse parvint à Nijni-Novgorod; elle fut lue aux fidèles dans la cathédrale de cette ville, et trouva dans le boucher Tosme Minine un héros que la Russie n'oubliera jamais. « N'épargnons rien, s'écria-t-il, vendons

ORFÈVRERIE RUSSE (XIXe SIÈCLE)

GRAND PLATEAU EN ARGENT OFFERT PAR LA VILLE DE MOSCOU AU TZAR ALEXANDRE III
à l'occasion de son couronnement
Composition de M. Tchiganoff ; — Exécution de M. Ortchinikoff

Cie des Applications Photographiques

nos maisons, engageons nos femmes et nos enfants, pour procurer de quoi solder des troupes! (médaillon 1) » Ses concitoyens donnaient leurs biens par tiers, par moitiés. On alla prier le prince Pojarsky de se mettre à la tête des troupes nationales (2) (Le portrait du boucher Minine se voit au médaillon 14, et celui de Pojarsky au 18).

Pendant trois journées, Pojarsky combattit les Polonais sous les murs de Moscou; plus d'une fois il faillit périr (4). Mais il finit par refouler les Polonais dans la citadelle, le Kremlin (5), où plus tard ils capitulèrent, réduits par la faim la plus affreuse, sort qu'avaient partagé leurs prisonniers, parmi lesquels fut Michel Romanoff, fils de Philarète.

Au mois de février 1613, se réunit une assemblée générale de la nation (6), qui élut comme tsar cet enfant alors âgé de seize ans, et une députation alla le demander à sa mère au couvent de Kostroma (7), où il s'était retiré lors de la reddition des Polonais. On le ramena, il fit une entrée triomphale à Moscou (8) où, peu après, la couronne lui fut formellement offerte (tableau du milieu).

Ainsi se trouve admirablement résumé dans la composition de ce beau morceau d'argenterie l'histoire de l'avènement au trône moscovite de la maison des Romanoff.

Cette œuvre remarquable plaît non seulement par sa signifiance historique et patriotique, mais aussi par une harmonie admirable des détails, un équilibre heureux des masses et une distribution judicieuse des reliefs. Dans l'ornement qui entoure les sujets historiques, on a adopté les formes décoratives conventionnelles des traditions russes, et on a très agréablement su y jeter de la variété au moyen de groupes d'armes. Dans le médaillon supérieur (10) se voit l'aigle bicéphale, et dans le médaillon (15) d'en bas, saint George (patronal de la Russie) combattant le dragon. Aux formes de l'ornement aussi bien que dans la façon des armes, il est facile de reconnaître l'influence orientale.

Il reste à dire que cette pièce superbe a été exécutée par la maison de M. Ovtchinikoff, à Moscou, d'après le dessin de M. Tchiganoff.

H. Wilson.

Serviette en toile de fil brodé au cordonnet de soie rouge. — Travail italien du XVIe siècle.

I

APERÇU HISTORIQUE

L'ART de la broderie a commencé avec la civilisation. Dès que le premier tissu a été formé, l'idée est venue à l'homme de l'orner, comme il avait orné sa primitive demeure par de grossières sculptures. Le temps a emporté avec lui la plus grande partie des tissus et des broderies, et les beaux spécimens antérieurs au XVe siècle sont des plus rares. Il nous a été cependant donné d'admirer l'exposition des broderies à Londres en 1873, celle de Bruxelles en 1880, et le musée royal de Munich. De nos jours encore, et sans grand déplacement, nous pouvons visiter le merveilleux petit musée de la porte de Hall à Bruxelles, le musée de Kensington à Londres. Plus près encore, nous avons le musée de Cluny qui, outre de très belles pièces, possède une véritable petite merveille : la danse du Veau d'Or, etc. Les cartons de l'Union centrale des Arts décoratifs contiennent dans les fonds de l'ancienne société des spécimens petits, il est vrai, mais assez complets pour constituer,

avec de très légères lacunes, l'histoire de la broderie depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. C'est, en effet, le moyen âge qui est notre point de départ le plus reculé.

Quelles broderies nous ont laissées les grandes civilisations de l'antiquité, l'Égypte, la Grèce, l'Italie ancienne? Pour nous dédommager de cette privation, les auteurs anciens ne nous ont pas épargné les pompeuses descriptions des riches vêtements brodés que l'on portait à la cour des Sésostris et des Pharaons, des robes brodées dont étaient vêtues les dames grecques et romaines. Les remarquables et savantes dissertations, les érudites recherches de divers auteurs contemporains ne nous renseignent en aucune façon au point de vue pratique. Malheureusement, ces descriptions ne nous donnent qu'une idée bien vague des splendeurs passées. Quels étaient les procédés alors employés? Nous retrouvons à chaque page des poètes et des historiens la soie, l'or, la pourpre, la laine, sans autre explication beaucoup plus précise.

Les plus anciens spécimens paraissent remonter au XIIe siècle, et jusqu'à l'époque de la Renaissance les procédés ne subissent pas de modifications bien importantes. La couchure plate ou très relevée en soie et en or, les dessins très bien compris, malgré l'imperfection des moyens de leur préparation : tels sont les caractères de cette broderie, dont nous avons conservé des types d'une exécution très remarquable, malgré la mauvaise condition des matières premières.

La broderie des figures était cultivée avec grand talent. Vers le XIIe siècle, on a souvent employé, surtout en Russie et dans l'est de l'Europe, pour ce travail un point anguleux en soie rappelant le vulgaire point de Chausson. Ce point n'a que très peu été employé. Il n'y a pas du reste beaucoup à le regretter.

Le moyen âge a excellé à la fois par la broderie des personnages au point fondu de soie ainsi que par l'architecture en couchure d'or relevé. Le musée de la porte de Hall à Bruxelles renferme plusieurs devants d'autel qui sont le dernier mot de la broderie. Le dessin et l'exécution ont atteint une perfection qu'il est difficile d'atteindre et impossible de dépasser. La plus remarquable de ces pièces représente une série de scènes tirées du Nouveau Testament, représentant des personnages à table, la Cène, les pèlerins d'Emmaüs, etc. Cette composition a permis au dessinateur de se servir avec avantage de la ligne bleutée de la nappe qui coupe sa composition, et a donné aux personnages assis une assez grande dimension. Chaque scène est séparée par une architecture brodée en or en haut relief du plus merveilleux effet.

La Renaissance a apporté un grand perfectionnement et une grande variété de procédés. La broderie a moins de relief, les dessins sont mieux compris encore qu'autrefois. On commence à broder la couchure de soie mélangée avec l'or. La broderie au passé, la laine, la broderie en application sont répandues avec une telle profusion qu'il en reste beaucoup de nos jours. Il est vrai que nous ne prenons pas comme authentiques *toutes* les broderies en application de velours et de satin liséré d'un cordon de soie qui viennent d'Italie et surtout d'Espagne. Cette broderie est facile à falsifier (et c'est la seule); il en arrive chaque jour depuis de longues années de telles quantités de la même provenance, de la même époque, et surtout de la même fabrication, que nous croyons que la plus grande partie est de fabrication récente. On en trouvera la source à quelque jour. Ce sera un nouveau chapitre à ajouter au livre si intéressant de M. P. Eudel « Le truquage ».

A l'époque de la Renaissance, l'exécution de la broderie des figures est poussée à une perfection qui sera difficilement dépassée. Les dessins sont purs et étudiés, la préparation plus soignée et les matériaux meilleurs. La collection de M. Spitzer en renferme de merveilleux spécimens.

Sous Louis XIII, la broderie en lames reçoit une grande extension, les reliefs des

broderies sont très élevés, pendant que les fleurs naturelles brodées au naturel en soie sont plates. L'exécution, quoique plus parfaite, est moins variée qu'à l'époque précédente. La broderie des figures reçoit, vers cette époque, l'introduction du point des Gobelins, qui imite le point de la manufacture.

Sous Louis XIV et Louis XV, la broderie en lames perd de son importance : on cherche à reproduire les anciens procédés de couchure d'or, etc., on en pousse la perfection à ses dernières limites.

Sous Louis XV, le perfectionnement des étoffes brochées a dû occasionner un grand émoi aux brodeurs de ce temps. On retrouve les traces de la lutte qui a certainement eu lieu entre les fabricants d'étoffes brochées et les brodeurs. La plus grande préoccupation de ces derniers paraît être de rendre avec l'aiguille l'effet des riches étoffes fabriquées au métier. Souvent, une sorte d'alliance a lieu et l'aiguille enrichit le travail de la navette.

Enfin la broderie d'or est moins usitée et le vêtement paraît occuper presque uniquement les brodeurs. Nous avons de nombreux et riches spécimens sur drap, sur velours brodés en soie floche avec très peu de métal.

On trouvera dans les cartons de l'Union centrale de beaux spécimens des broderies de cette époque et de la suivante.

L'Empire, à son tour, délaisse presque complètement la broderie en soie pour employer le métal, le passé, la laine; peu de couchure, si ce n'est en lame, mais une profusion de paillettes ou de paillons en or, en argent, en cuivre, en acier, en nacre, des pierres vraies ou fausses, etc.

L'emploi presque exclusif de la broderie d'or devait amener la broderie en épargne, car on voulait trouver des procédés moins coûteux que la broderie au passé.

Depuis l'Empire jusqu'à la première exposition universelle, la broderie n'a subi que peu de transformations.

Les brodeurs se sont partagé les divers genres d'exécution; l'ornement d'église s'est emparé de la broderie d'or, qui a été réduite à une exécution à la fois lourde et sèche par l'unique emploi du passé et de l'épargne ornés d'une quantité de paillettes. La broderie en soie était restée presque entièrement dans ce qu'on est convenu d'appeler la mode. Les étoffes pour ameublement étaient uniquement brochées et ne donnaient aucun aliment à la broderie.

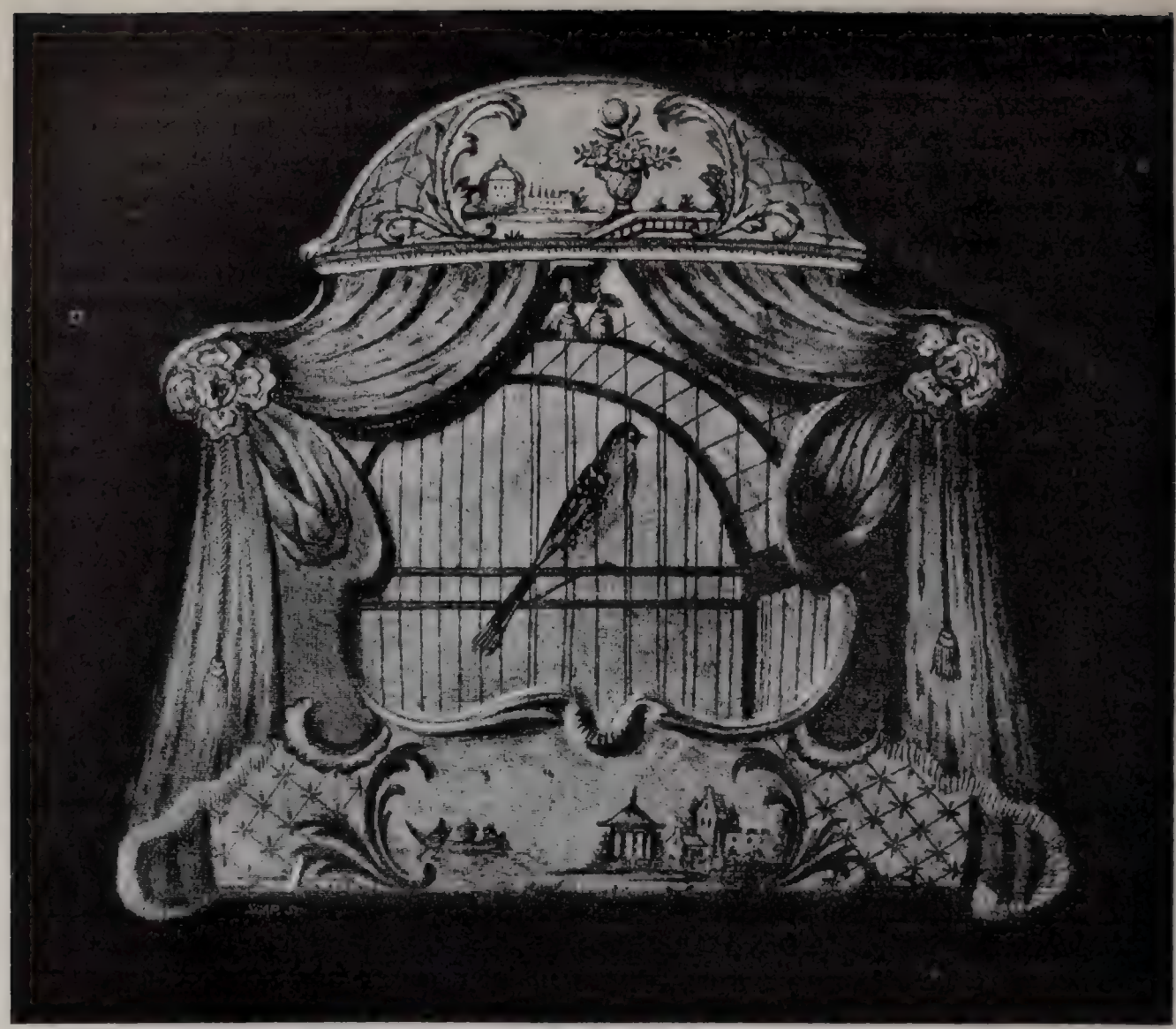
Depuis quelques années, la connaissance du dessin et de l'archéologie ont ouvert les yeux sur la beauté des quelques anciennes broderies que nos pères nous ont laissées, et l'étude sérieuse qui en a été faite a amené les importants progrès que nous pouvons constater aujourd'hui. L'ameublement, la mode, l'ornement d'église ont, chacun de leur côté, perfectionné l'exécution de la broderie, en reconstituant les anciens procédés d'exécution et en les améliorant. Les dessins de broderie ont été et sont l'objet des plus sérieuses études, quoiqu'il y ait encore beaucoup à faire dans cet ordre d'idées; la voie est maintenant ouverte et tracée. La broderie comprend, en effet, trois phases très importantes : la composition du dessin, la préparation du dessin et l'exécution de la broderie. L'étude des broderies anciennes, par suite de la rareté des matériaux, offrait de grandes lacunes : il a fallu y suppléer par l'étude du dessin dans d'autres industries d'art dont les matériaux, plus ou moins modifiés, pouvaient être utilisés pour la broderie. L'ornement d'église est celle des industries d'art qui a le mieux conservé les traditions des anciennes broderies, perfectionné les dessins et amélioré les procédés d'exécution. Cela tient aux conditions d'art, d'effet et de solidité, qui sont absolument nécessitées en pareil cas. Ces améliorations se sont depuis répandues dans la mode, et surtout dans l'ameublement. Les exposi-

tions de 1867 et de 1878 nous ont montré en divers genres des travaux de premier ordre. Ces améliorations se sont maintenues dans les travaux courants.

Dans ce rapide coup d'œil sur la broderie ancienne et moderne, nous n'avons pas parlé de la broderie obtenue par des procédés mécaniques. Nous attendrons que les machines soient assez perfectionnées pour permettre au dessinateur de prendre un peu plus de liberté que les machines actuelles ne lui en donnent. L'artiste est encore obligé, le plus souvent, d'obéir aux exigences du mécanisme. Il doit au contraire, à notre sens, parler en maître, ce qui arrive avec la broderie à la main. Les travaux passés et présents ont donné des résultats assez brillants et solides pour espérer que le progrès ne se ralentira pas. Cependant il serait à désirer que, d'un côté, les dessinateurs fussent plus familiers avec les procédés d'exécution, et d'autre côté, que les brodeuses reçussent une éducation artistique même élémentaire : peut-être un jour verrons-nous une classe de broderie à la Manufacture des Gobelins, dans une école de dessin de jeunes filles, etc. Nous croyons que, sans aucuns frais, et en étudiant les belles broderies anciennes et modernes que l'on peut trouver à Paris même, on arriverait en très peu de temps à des résultats excellents. La broderie à la main serait alors enseignée d'une façon rationnelle, comme l'est la dentelle dans certains autres centres. On conserverait les traditions, on perfectionnerait les procédés, et, au point de vue de l'art comme à celui de l'industrie, on ferait une œuvre essentiellement moralisatrice.

Si le lecteur veut bien examiner les anciennes broderies, nous le prions de se mettre en garde contre certaines restaurations, le plus souvent malheureuses, qui ont pu être faites à diverses époques. Que de chefs-d'œuvre ont été mutilés et détruits, sous prétexte d'être remis à neuf et lorsqu'il était si simple de n'y pas toucher, si on ne pouvait faire aussi bien!

TH. BIAIS.



Plaque en faïence de Delft (XVIIIe siècle) du Musée de Bailleul.

LE MUSÉE DEPUYDT, A BAILLEUL

Je ne doute pas qu'un amateur d'art en voyage n'éprouve un véritable plaisir en découvrant, dans certaines villes, des musées presque nouveaux, où se trouvent déjà rassemblés bien des souvenirs et des débris empruntés à une région.

Pour l'histoire détaillée des arts décoratifs en province, que de matériaux précieux, que de documents instructifs s'offrent à nous dans ces salles un peu froides, trop peu fréquentées, et qui gardent pour un étranger tout l'intérêt d'une exposition rétrospective! Ces musées gagneront demain en importance; grâce au mouvement fécond qui se poursuit de tous côtés, ils constitueront des centres pour les habitants de tout un pays. N'est-ce pas justice de les faire connaître? Nous possédons, en matière d'arts industriels, des collections de premier ordre à Rouen, à Limoges, à Nevers, à Lyon, à Saint-Etienne. Il faut donner aussi aujourd'hui droit de cité à d'autres établissements qui méritent d'appeler l'attention, et où une large place est accordée aux créations et aux œuvres du passé.

Le Musée Depuydt a été fondé dans une petite ville du département du Nord, à Bailleul, grâce au legs d'un particulier, mort en 1859. M. Depuydt était greffier de la justice de paix et de l'état civil; il se trouvait à la tête d'une assez belle fortune, puisqu'il a laissé par testament à sa ville natale, non seulement sa remarquable collection d'objets d'art, mais encore une somme fort importante pour créer une école de dessin [1].

Placée à la limite même où s'arrête le dialecte de la Flandre flamingante, Bailleul est encore à présent une ville à moitié flamande. Elle se trouve située à peu de distance de la Belgique, et l'on va de Bailleul à Ypres par une route qui traverse la frontière en moins d'une heure. La population est restée fidèle à bien des usages et à des traditions d'autrefois. Quand on regarde l'hôtel de ville, en briques rouges, qui date de 1565 et que domine un beffroi massif, quand on voit passer, près des maisons peintes de couleurs vives, les ménagères portant à l'aide du « joug » leurs seaux de cuivre, on se reporte à bien des souvenirs historiques; on songe à la Flandre du XVIe et du XVIIe siècle, et l'on se rappelle que cette bonne et riche région du Nord ne nous appartient guère que depuis deux cents ans.

Bailleul devait naturellement renfermer bien des trésors artistiques. Les objets d'art étaient plus ou moins délaissés, à l'époque où M. Depuydt commença à former sa collection; j'imagine qu'il profita, comme tous les amateurs du même temps, pour accroître ses bonnes fortunes, de la négligence des marchands et de l'ignorance des villageois. Il fouilla obstinément les maisons et les fermes, et il suivit avec assiduité ces ventes de petite ville où le vieux mobilier des familles passe sous le marteau des commissaires-priseurs.

La collection de M. Depuydt avait, dans son aspect général, je ne sais quoi de local qui rappelait son origine. C'est là, au premier abord, ce qui fait le charme du musée que cette collection a formé. On n'y découvre pas le pêle-mêle fastidieux qu'on rencontre dans bien des galeries de province. Le Musée Depuydt a son unité; il est intime et consacré presque en entier aux arts domestiques; on y remarque, dans toutes les salles, des objets flamands ou des œuvres d'art, des meubles et des ustensiles qui circulaient jadis dans cette partie de notre territoire.

Le musée est installé dans la maison où demeurait M. Depuydt; quoiqu'elle ait été restaurée et agrandie, on croit encore visiter l'habitation d'un riche collectionneur. La plupart des objets, et je souhaite que rien ne soit changé à cet aménagement, sont rangés à la place primitive que leur avait assignée M. Depuydt. Chaque pièce a conservé son mobilier, et il en résulte, pour le visiteur, un effet très original à tous les points de vue.

Au rez-de-chaussée, on peut parcourir la cuisine, le salon, la salle à manger de M. Depuydt, et voir comment cet amateur distingué jouissait de ses trésors, en les associant à son existence de tous les jours. Entrons dans la cuisine : on sait combien cette partie du logis est ornée avec goût, en Flandre; on y retrouve habituellement d'admirables ustensiles de cuivre et des objets qu'on aperçoit seulement aux mains des ménagères flamandes : réchauds, plats à poisson, pelles à gaufres, couteaux à goûter le beurre, pots à lait, mesures pour contenir l'huile. La vaisselle d'étain, toute luisante, et qui renferme souvent quelques parcelles d'argent, y est aussi représentée par des produits fort remarquables.

La cuisine de M. Depuydt est comme une pièce modèle, disposée pour montrer tout ce qu'on peut réunir de belles choses autour d'un foyer. Elle fait l'étonnement de tout le monde, et elle excite d'autant plus l'intérêt que c'est une cuisine. Une haute cheminée en grès s'y élève, garnie de sa crémaillère et ornée de chenêts de premier choix. Dans un coin, sous le manteau, est posée une petite lampe en cuivre qui est une merveille. A côté des chenêts, se tiennent un chien et un chat de faïence, doucement accroupis. Des objets de tout genre chargent un dressoir ou sont suspendus aux murs; ce sont : des porte-mouchettes, un briquet, une bassinoire fleurdelisée, un bénitier, des plats d'étain gravé, couverts de leur imagerie naïve et presque populaire. Voici un mortier en bronze, offert peut-être par une dévote à son curé, et qui porte cette inscription : « Je suis à M. Jean Chabec, doyen de Saint-Trica. » Il faut citer aussi une magnifique plaque de faïence hollandaise, représentant un serin des Canaries dans sa cage; c'est la

1. M. Depuydt a laissé, en effet, 250,000 francs à la ville de Bailleul.

cage qu'on aperçoit dans bien des tableaux de Jean Steen, de Terburg ou de Metzu. Le dessin de cette plaque est fort délicat. On y retrouve, dans des médaillons, deux paysages en camaïeu bleu, peints dans les nuances adoucies chères aux faïenciers de Delft.

Bailleul a possédé, au XVIIIe siècle, des manufactures de céramique. Jacquemart les a citées, tout en ajoutant qu'il ne connaît qu'un ouvrage authentique, une soupière fabriquée en 1710, et ornée d'une légende antifrançaise à la louange de l'empereur Charles VI et d'Eugène de Savoie. Cette pièce porte, avec le nom de Jacobus Hennekens, ces mots en flamand : *Ghemaekte tot*

Mortier en bronze (141 millimètres de hauteur) daté de 1662.
(Collection du Musée de Bailleul.)

Belle; fait à Bailleul. C'est au Musée Depuydt qu'il faudrait retrouver cette céramique du pays; mais ce travail de reconstitution n'est point encore facile, et il est probable que les produits de Bailleul, dépourvus de marque, sont confondus avec des ouvrages similaires.

Les porcelaines de la Chine, du Japon et des Indes se succèdent dans la salle à manger, garnie de meubles et de vitrines. Çà et là, quelques produits de Saxe et de Hollande. Dans cette salle sont placés deux cabinets dont les panneaux sont décorés de sujets mythologiques. Ces meubles sont élégants; je n'ai de restriction à faire que pour les peintures, qui sont molles et ne brillent pas par l'exécution. Quelques tableaux, dont l'un est signé d'Hubert Robert, complètent la décoration de cette pièce.

Je ne voudrais pas m'attacher trop longtemps à de menus objets, quelque charmants qu'ils soient; avant de quitter cette salle, je dois pourtant parler de quelques ivoires. Je signalerai surtout une fourchette, une cuiller et un couteau au manche ouvragé délicatement; sur l'un de ces objets est figuré un gentilhomme tenant un faucon au bras; sur l'autre est représentée une dame. Voici quelques pièces curieuses en

vieille argenterie. En parcourant ces raretés, je ferai aussi mention d'une sonnette en bronze portant cette inscription en flamand : *Orphée est mon nom. J'ai été fondue en* 1650. C'est une sonnette de salle à manger qui ne manque pas d'originalité. Orphée est figuré au milieu, et l'on voit défiler devant lui une longue procession d'animaux charmés par les sons de sa viole.

De nombreux tableaux, originaux ou copies, décorent le salon de M. Depuydt; les meubles sont recouverts de lampas, et on y remarque un beau cabinet Louis XIV ou Louis XV, plaqué d'écailles et garni de cuivre. Je déclare, cependant, avoir été moins séduit par ce salon que par une autre pièce à laquelle on arrive en traversant le vestibule, décoré aussi d'une infinité d'objets précieux. Cette pièce a reçu le nom de « salon boisé », et un connaisseur aura plaisir à

Sonnette en bronze datée de 1550 (129 millimètres de hauteur.)
(Collection du Musée de Bailleul.)

revoir, ingénieusement assorties et composant un ensemble fort harmonieux, bien des boiseries sculptées dans le meilleur style : débris de bahuts, fragments de crédences, bas-reliefs gothiques, panneaux de toutes provenances. Ce salon est presque en entier revêtu de bois anciens, à l'imitation d'une salle de château du moyen âge. Au centre, une haute cheminée que deux génies semblent garder. Çà et là, au bord des vitrines ou dans des armoires, quelques bibelots, quelques ustensiles vraiment bien choisis. M. Depuydt avait recueilli beaucoup de morceaux provenant de mobiliers ecclésiastiques; c'étaient des dépouilles de quelques abbayes ou de l'église de Saint-Waast, à Bailleul; d'autres objets sont détachés de quelques maisons disparues : écussons, attributs de porte, trumeaux, symboles de professions; on retrouve là à la fois l'art civil et l'art religieux.

J'ai parlé de tableaux; un amateur de curiosités procède, dans ses achats, un peu trop comme s'il s'agissait toujours d'antiquités. Il se passionne pour les panneaux de triptyques, pour les œuvres des Primitifs, pour les portraits du temps des Valois; il ne se met pas uniquement à la poursuite des beaux ouvrages des maîtres. M. Depuydt n'avait pas évité cet écueil; il faut pourtant le louer d'avoir acquis deux excellents morceaux, l'*Opération de la loupe,* qui aurait pour auteur Henri Bles, si l'on ajoutait foi à une attribution ancienne, et l'*Adoration des Mages,* qui pourrait être du vieux

Breughel, si l'on s'appuyait, pour prononcer un jugement, sur le caractère des personnages et sur leurs physionomies grotesques d'habitués de kermesses venus pour adorer la Vierge et le Christ.

L'opération de la loupe est un tableau de genre de première qualité; il a subi quelques retouches, on le reconnaît aisément. Les personnages qui figurent dans cette composition, le patient, l'opérateur, les témoins de la scène annoncent les types que Teniers retracera plus tard. Henri Bles est mort vers 1550; il était surnommé « le maître à la chouette », et signait ses tableaux, en y plaçant cet oiseau comme une sorte de monogramme. Est-il l'auteur de cette peinture? On y découvre l'oiseau dans une cage; mais, en regardant de près, on éprouve un doute, et la chouette paraît avoir été ajoutée. Le style du tableau enfin ne se rapporte pas assez à l'époque très ancienne où vivait Henri Bles.

Je reviens à l'ameublement de la maison de M. Depuydt. Les tableaux dont je viens de parler m'ont conduit dans une pièce du premier étage où ils sont placés. Une visite serait incomplète, si l'on n'entrait pas dans la chambre à coucher de cet amateur.

Il n'est point facile à un collectionneur de composer sa chambre à coucher; il faut tenir compte, en somme, des commodités d'aujourd'hui, tout en recherchant les belles choses d'autrefois. Voici comment M. Depuydt avait résolu ce problème : il avait d'abord un fort beau lit renaissance de style quelque peu italien; au chevet et au pied, se dressent d'élégants balustres tournés en torsades; un petit génie en bois sculpté surmonte le dossier du chevet orné de fines incrustations. On découvre, je le sais, dans la construction de ce lit quelques pièces rapportées; mais n'était-ce point inévitable? M. Depuydt avait fait disposer sur ce lit des couvertures formées de morceaux de vieux lampas et de vieux damas réunis et ajoutés. Il avait placé, dans cette chambre, en guise de secrétaire, un meuble de chêne incrusté d'ivoire et décoré de figures emblématiques et de grotesques. Peu de meubles de repos; l'ensemble de la pièce conservait peut-être, en somme, un peu de sécheresse.

Le visiteur qui parcourt cette pièce cherche avec malice jusqu'à quels détails intimes s'est arrêté le goût de notre collectionneur. M. Depuydt avait trouvé une table de nuit dont la forme s'éloignait de tout modèle banal. Cet amateur exemplaire avait encore dans cette chambre, pour bonnet de nuit, une petite calotte brodée à pointe. Il s'était, en définitive, abandonné à la fantaisie jusqu'à la dernière limite. Ne faut-il pas être logique, en fait de curiosité?

Je m'arrête là, et je n'en finirais pas, si je passais en revue chaque recoin de ce curieux musée. L'exemple de M. Depuydt a été suivi; d'autres amateurs lui ont fait des legs ou des dons précieux.

Le Musée de Bailleul tient de M. Henri Hans une collection de bronzes et de tableaux exposés dans une pièce spéciale : M. Lenglart, de Lille, a donné une grande toile de Van Oost, le *Couronnement de sainte Thérèse*, signée et datée de 1659, qui a été placée dans une salle de l'école de dessin. L'Etat a aussi envoyé une *Tabagie* de Heemskerke, signée du monogramme H. K. M. Depuydt avait acheté une *Scène de cabaret* du même peintre, qui vaut mieux que le tableau donné par l'Etat.

Malgré les dons qu'il a reçus, le Musée Depuydt n'a point perdu son caractère; il est bien un petit musée de Cluny de province. Ne lui désirons pas trop d'adjonctions, puisqu'à la rigueur il peut s'en passer.

Dirigé avec beaucoup de goût par un conservateur, homme de talent et de travail, M. Swynghedauw[1], le Musée Depuydt a sa place toute marquée parmi les collections si importantes du département du Nord. Les chercheurs et les connaisseurs de cette région auront toujours intérêt à le consulter.

J'ai relevé avec soin tout ce qui a trait aux souvenirs du passé et aux industries locales. Je ne veux pas oublier une petite vitrine d'échantillons de dentelles, placée dans le « salon boisé ». C'est une légère échappée qui nous est ouverte sur un art industriel d'autrefois et d'aujourd'hui. Le travail de la dentelle est une des ressources de la population de Bailleul. Depuis plus de quatre siècles, toute la Flandre fait de la dentelle à la main : Bruges, Bruxelles, Ypres ont produit en ce genre bien des chefs-d'œuvre.

A Bailleul, il ne faut pas manquer de regarder de près ce travail. Toutes les femmes, à la ville et à la campagne, sont occupées à faire courir

1. M. Swynghedauw est représenté comme peintre dans une salle du musée, par une *Vue de Bailleul*, d'une touche délicate et d'une grande justesse.

sur les coussins les légers fuseaux, aussi minces que de petits doigts d'enfants. Les fillettes elles-mêmes s'exercent sous les yeux de leur mère et suivent le dessin qui leur sert de modèle. Prenez, au sortir de la ville, n'importe quel chemin; suivez, par exemple, la belle route dallée et bordée de prairies et de houblonnières qui mène à Meteren, et arrêtez-vous devant quelques fermes. Partout les dentellières sont à l'œuvre, pendant que les hommes, de leur côté, travaillent à la toile. On entend dans chaque maison le bruit des métiers : les navettes glissent sur la trame, des roues de dévidoirs s'ébranlent, les fuseaux s'entrechoquent. Si l'on entre, pour se reposer, dans un estaminet ou dans une hôtellerie de village, on y retrouve, assise près de la fenêtre, comme un personnage de Pierre de Hooche, la jeune fille ou la servante de l'établissement qui travaille à sa dentelle, pendant que les consommateurs boivent lentement la bière contenue dans une pinte d'étain.

Ces femmes, hélas! ces ouvrières rustiques ne gagnent pas beaucoup à cette tâche. La dentelle est fort chère, mais les prix de la main-d'œuvre sont avilis. Et l'on ne peut s'empêcher de s'apitoyer sur le sort de ces humbles travailleuses.

Les jeunes femmes, les petites filles s'acquittent gaiement de leur tâche; elles chantent par moment, pour se distraire, quelque chanson flamande; mais les vieilles sont lasses; leur vue s'est affaiblie, leur épaule s'est voûtée; on les revoit, l'hiver, accroupies devant leur foyer comme les vieilles de Villon, et l'on sent qu'elles s'affaissent à la longue sous le poids de cette élégante besogne qui les accable.

ANTONY VALABRÈGUE.

ÉCOLES

L'enseignement des arts décoratifs en Amérique. — *The Decorator and Furnisher* (Journal de l'art décoratif et de l'ameublement) de *New-York* se plaint de l'insuffisance des ressources de l'enseignement artistique en Amérique :

« Nous n'avons, dit-il, qu'un musée d'une certaine importance. Encore n'est-il ouvert au public que quatre jours par semaine, alors qu'il devrait l'être chaque jour. Si le Louvre peut sans inconvénient étaler chaque jour ses trésors artistiques aux yeux des visiteurs, notre musée métropolitain de l'art pourrait certainement en faire autant. Nous n'avons pas de jardin zoologique digne de ce nom ; nous n'avons pas de parterres de fleurs arrangés avec goût, ni d'arbres taillés avec art, sur lesquels on puisse étudier la nature avec fruit. En un mot, nous n'avons rien de ce qui peut servir à l'instruction populaire, et, ce qui est plus grave, il ne paraît pas que l'on se préoccupe de nous procurer ce qui nous manque.

L'ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL ET INDUSTRIEL EN ALLEMAGNE.

Hanau. — Un atelier de ciselure vient d'être adjoint à l'école de dessin et de modelage de Hanau.

Dusseldorf. — Une école d'art industriel, à laquelle sera adjoint, plus tard, un musée d'art industriel, a été ouverte, le 1er avril, à Dusseldorf. Les cours auront lieu le soir, jusqu'à nouvel ordre.

Francfort-sur-le-Mein. — De nouveaux cours s'ouvriront prochainement à l'école d'art industriel allemand, qui a été fondée à Francfort en 1879. Cette école a vu le nombre de ses élèves s'accroître dans des proportions tout à fait inattendues, et il est devenu nécessaire de doubler les classes.

Les écoles de dessin industriel de Breslau, Magdebourg, Cottbus, Elberfeld, Cologne, Halle seront l'objet d'une réorganisation complète. L'enseignement du dessin linéaire, de la géométrie descriptive et de l'art décoratif y tiendra une plus large place. Il est également question de réorganiser les écoles des arts et métiers de Dantzig et de Kœnigsberg.

Berlin. — Une école spéciale de confection de costumes et d'habillements sera fondée prochainement à Berlin.

Carlsruhe. — Une école des industries se rattachant au bâtiment fonctionne depuis 1878 à Carlsruhe. Elle a pour objet de former des entrepreneurs, des maçons, des tailleurs de pierre, des dessinateurs, des serruriers, des tourneurs, etc. Pendant le semestre 1883-1884, cent élèves ont suivi les cours de cette école.

Pforzheim. — Une école d'art industriel fonctionne depuis 1877 à Pforzheim. L'enseignement comprend la perspective, le dessin architectural, le dessin ornemental, le coloris, la peinture sur émail, le modelage en argile et en cire, la ciselure, la gravure, l'incrustation, la galvanoplastie. Durant le semestre d'hiver 1883-1884, 98 élèves ont suivi les cours de cette école.

Une association d'art industriel s'est fondée également à Pforzheim, en 1877, sous les auspices de la Chambre de commerce de cette ville.

Leisnig. — Une école spéciale de tour, de

découpage et d'ébénisterie a été fondée, le 3 mars 1884, à Leisnig.

Hoehr-Grenzhausen. — Une école de céramique et de toutes les branches se rapportant à cette industrie fonctionne depuis 1879 à Hœhr-Grenzhausen, dans le Hanovre. Elle a exposé cette année des vases, bustes et statuettes en biscuit, majolique, terre cuite, etc.

L'École d'art industriel de Nuremberg. — D'après un document officiel, cette école a donné, durant la période 1883-1884, l'enseignement technique à 128 élèves répartis en quatre classes. Depuis le 1er novembre 1884, le nombre des cours a été porté de quatre à cinq.

Munich. — L'école d'art industriel de Munich a, durant la période de 1883-1884, donné l'enseignement à 186 élèves, dont 95 jeunes filles. 18 élèves ont suivi les cours de l'école de céramique.

L'École d'art industriel de Berlin. — L'école annexée au musée d'art industriel de Berlin a complété récemment l'organisation de ses cours en créant deux classes nouvelles de dessin.

Francfort. — Un cours de ciselure vient d'être annexé à l'école d'art industriel de Francfort.

Concours. — Un concours avait été ouvert par l'école indusrielle de Berlin pour la construction d'un lustre en métal pour éclairage par le gaz. Le prix n'ayant pu être décerné ni en 1883 ni en 1884, le concours demeure ouvert pour 1885. Ce lustre devra éclairer une salle de 50 mètres carrés. Un prix de 300 marks (375 francs) sera décerné à l'auteur de l'objet primé.

— Un autre concours est ouvert pour la construction d'un poêle en faïence de couleur, destiné à chauffer une salle de 30 à 40 mètres carrés. Un prix de 300 marks (375 francs) sera décerné à l'auteur du meilleur envoi. L'auteur du meilleur projet recevra un prix de 200 marks (250 francs).

MUSÉES

Création d'un musée technologique. — L'association industrielle de Dresde a l'intention de fonder dans cette ville, sous le nom de Musée industriel technologique, une collection des meilleurs outils, moteurs, machines, etc. employés dans l'art industriel.

La collection Kestner. — La ville de Hanovre a l'intention de fonder un musée spécial pour y installer la collection d'objets d'art dont M. Kestner lui a fait don l'année dernière.

Un musée de construction nautique. — La *Gazette de l'Allemagne du Nord* annonce la création prochaine d'un musée de construction nautique, qui sera adjoint à la haute école technique de Berlin.

FAITS DIVERS

L'INVENTION DE LA PORCELAINE EUROPÉENNE. — La *Zeitschrift für bildende Kunst* (Revue de sculpture) revendique pour la Saxe l'honneur d'avoir découvert les procédés de fabrication de la porcelaine européenne.

LA PEINTURE A FRESQUE EN ALLEMAGNE. — Un ami des arts a fondé un prix annuel de 3,000 marks (3,750 fr.) pour encourager la peinture à fresque. Le prix sera distribué à tour de rôle par les Académies de Munich, Berlin, Dusseldorf, Carlsruhe et Dresde.

L'ANCIENNE ARCHITECTURE GRECQUE. — Dans une réunion tenue le 20 janvier, à Berlin, par l'Association des Architectes, M. Eichhorn, architecte du gouvernement, a fait une conférence sur les principes de l'art architectural chez les anciens Grecs, tels qu'ils nous ont été transmis par Vitruve, dans ses chapitres sur l'*Eurhythmie* et le *Symmetron*. Des mesurages récents, faits sur des fragments originaux d'architecture hellénique, semblent confirmer les données de Vitruve. Il en résulterait que le nombre mathématique aurait exercé sur le principe de construction dans le style grec une influence beaucoup plus grande qu'on ne l'avait supposé jusqu'à ce jour. On aurait constaté, notamment, que les rapports eurhythmiques, tels qu'ils apparaissent dans la construction du temple grec, présentent identiquement le même aspect que ceux qui servent de base à l'harmonie musicale.

LA VANNERIE ALLEMANDE. — La vannerie allemande occupe actuellement 39,000 ouvriers. Les produits de cette industrie trouvent leur écoulement non seulement sur le marché intérieur, mais aussi sur le marché extérieur. Le développement considérable de cette industrie a donné une grande extension à la culture des oseraies.

DÉCOUVERTE D'UNE MOSAÏQUE EN ALLEMAGNE. — On a découvert récemment, à Schortau, une mosaïque remontant à l'époque des wendes. On présume que cette mosaïque formait le parvis d'un portique à colonnes. Un fragment représentant l'idole Balbogk est parfaitement conservé. Une inscription porte en toutes lettres le nom de l'ancien prince wende Prymislaff.

UN CENTENAIRE DANS LA CARROSSERIE. — MM. Markoff frères, carrossiers à Moscou, ont fêté récemment l'anniversaire du centenaire de leur établissement, fondé en cette ville, en 1784, par un de leurs ancêtres qui avait commencé par fabriquer des chariots à la campagne, dès 1747. En cette circonstance, ces messieurs ont reçu des adresses de félicitations des principaux carrossiers de Saint-Pétersbourg et de Moscou, ainsi que de leurs collaborateurs. Ils ont reçu, de plus, de la Société hippique un magnifique encrier style russe, véritable chef-d'œuvre d'orfèvrerie.

Voici la traduction de l'adresse des carrossiers de Saint-Pétersbourg ; les autres expriment à peu près les mêmes sentiments :

« *Nos bien estimés Basile et Alexandre Markoff.*

« C'est aujourd'hui la fête solennelle et l'anniversaire centenaire de votre honorable maison;

aussi nous nous empressons, nous, vos collègues, de vous payer un tribut d'estime et de respect en vous présentant nos félicitations en ce jour si mémorable et sans précédents dans les annales de nos confrères.

« Des fabriques primitives de voitures existaient bien en Russie dès 1775 à Saint-Pétersbourg, mais aucune d'elles n'arriva jamais à prouver son existence centenaire ; par conséquent, l'honneur d'un jubilé devient le lot rare et enviable pour vous, représentants d'une maison fêtant son anniversaire de cent ans depuis sa fondation, c'est-à-dire depuis l'époque où la production des voitures se trouvait encore à l'état de germe.

« Rendons hommage, par cette commémoration, aux noms de ceux qui, pendant cent ans, se consacrèrent à la même industrie en la transmettant, de génération en génération, à ceux qui travaillèrent infatigablement pour la faire prospérer.

« Il y a juste cent ans, votre vénérable aïeul, Théodor Markoff, fonda une fabrique de voitures sans aucun soutien du gouvernement, étant uniquement guidé par son bon sens et le désir de réussir. Vite il sut acquérir une réputation en perfectionnant ses voitures à cette époque. En 1797, Sa Majesté l'empereur Paul lui conféra une médaille d'or au ruban de Saint-André.

« Le digne successeur de Théodor fut votre grand-père Grégoire, qui prit les affaires en 1799 et soutint toujours avec honneur l'industrie commencée par son père, aidant et contribuant toujours à son succès. Son mérite incontestable le fit récompenser d'une médaille, et ensuite, en 1835, il fut élevé au rang de citoyen honoraire héréditaire.

« Dès l'année 1839, les successeurs de votre grand-père furent votre respectable père, Dimitri, et votre oncle Alexandre. Après un an d'activité industrielle, il leur fut attribué le droit mérité de se servir de l'aigle impériale sur leurs produits. Après la mort de votre oncle, votre père, se trouvant seul, s'adonna plein d'ardeur à son industrie et n'épargna ni peines ni argent afin d'arriver au plus haut degré de la perfection moderne.

Le gouvernement apprécia vite son zèle et ses services utiles et lui adjugea maintes fois des récompenses personnelles. Son espoir le plus cher était de trouver en vous des dispositions qui vous permissent de le remplacer dignement, et ses espérances furent couronnées d'un plein succès. Depuis 1873 que vous êtes à la tête de votre industrie, vous avez su justifier la confiance de votre respectable père.

« Honorés messieurs Markoff, ayant fait tout votre possible pour vous mettre à la hauteur du progrès de l'industrie des voitures, vos efforts sont couronnés du plus brillant succès, avec les améliorations modernes que vous avez fait subir à votre fabrication. Votre renommée s'est tellement propagée dans notre empire, pourtant bien étendu, que de partout vous avez des demandes; vous avez ainsi contribué à diminuer l'importation des voitures étrangères en Russie.

« En général, votre mérite fut reconnu par les hautes récompenses qui vous ont été décernées aux Expositions, soit nationales, soit universelles.

« Veuillez donc recevoir, très chers collègues, nos meilleurs souhaits pour la prospérité et la durée de votre fabrique. Puisse-t-elle exister encore un grand nombre d'années dans l'état de progrès où vous l'avez élevée.

« Travaillez à l'avenir avec autant d'ardeur que par le passé, développant et transmettant votre œuvre à vos héritiers; la persévérance dans le travail étant l'élément principal de tout perfectionnement. Nous souhaitons que votre noble exemple trouve des imitateurs dans toutes les branches de l'industrie pour la gloire et le bien de notre cher pays.

« Avec le sentiment uni de considération et de profond respect, nous sommes, Messieurs, vos collègues,

« P.-D. Jakolewff et Fils, C. et J. Brautigam, C. Nellis et Frezé, L. Korsch.

Cette adresse occupe le centre d'un grand tableau entouré de quatorze vignettes, représentant les vues de divers établissements, les portraits de leurs différents chefs, les récompenses et les décorations qui leur ont été décernées. Sur onze de ces vignettes existent des dessins de voitures représentant des types qui ont été fabriqués à diverses époques depuis la fondation de la maison.

Le conseil de l'Union des Arts décoratifs a été particulièrement éprouvé pendant l'année qui vient de s'écouler; quatre de ses membres ont disparu, prématurément enlevés dans la force de l'âge, laissant dans la société dont ils avaient été les promoteurs un vide qui se fait sentir davantage à l'heure où le choix de leurs successeurs s'impose aux préoccupations de leurs collègues. Les compétences artistiques se remplacent aisément; elles ne sauraient faire défaut à une institution qui tient à honneur d'attirer à elle toutes les bonnes volontés et tous les dévouements; mais le temps seul, en dehors du mérite et du savoir, consacre ce lien spécial qui est le résultat d'une communauté d'origine, d'une longue association d'espérances entrevues et d'efforts réalisés, surtout d'une constante solidarité de principes. Ceux qui ne sont plus ont pris une part trop active à la genèse de notre société pour que nous puissions les voir disparaître sans émotion et sans regrets.

M. ALBERT GOUPIL

Albert Goupil était né en 1840. Le milieu où s'écoula sa jeunesse était bien fait, il faut le dire, pour développer les germes de toute faculté d'artiste; aussi se trouva-t-il de suite, et sans avoir besoin de chercher sa voie, dans le courant de sa nature, qui était faite pour s'assimiler promptement les questions d'art les plus compliquées. Un premier voyage entrepris à l'âge de dix-huit ans, sous la conduite de Jalabert, l'avait déjà préparé à l'étude comparée des maîtres anciens et modernes, et n'avait pas peu contribué à fixer son goût sur les œuvres de la renaissance italienne, pour lesquelles il marqua toujours sa prédilection. Ses occupations de chaque jour ne firent que mûrir ce goût inné, rendu plus sûr et plus raisonné par la fréquentation avec les meilleurs artistes contemporains. Un esprit observateur très personnel, habitué à se rendre compte des raisons de ses jugements, le préservait des engouements irréfléchis, et la vogue et le succès n'étaient pas faits pour en altérer la rectitude ou modifier les convictions qui le portaient naturellement vers le grand art, tout en le laissant très ouvert aux interprétations modernes de la vie et de la nature. Il avait en particulier une justesse de coup d'œil remarquable, qui le trompait rarement dans la première impression reçue, une aptitude singulière à discerner dans les œuvres des débutants les qualités originales et encore voilées que le temps devait affirmer. Cette faculté d'intuition, à laquelle il dut son influence sur la clientèle de sa maison, il la transporta aisément dans le domaine de la curiosité, lorsque son goût naturel et le hasard des voyages le mirent en présence des

monuments de l'art italien ou arabe; il lui dut d'éviter les mécomptes et les tâtonnements si fréquents dans l'apprentissage du collectionneur; il sut de suite ce qu'il aimait et ce qu'il voulait. Ce ne fut cependant qu'à la suite d'un voyage en Asie Mineure, fait en 1868, en compagnie de Gérôme, de Bonnat et de Leloir, que sa vocation pour l'art oriental se manifesta avec un élan irrésistible. A partir de cette époque, il ne cessa de rechercher avec passion tout ce qui se rattachait à l'art persan, arabe, hispano-mauresque. Il voyageait souvent, infatigable dans ses recherches, toujours heureux dans ses trouvailles, et c'est ainsi qu'il put arriver à réaliser cet idéal rêvé par tous les collectionneurs : après avoir rassemblé les matériaux, les mettre en relief et en valeur, et créer un ensemble décoratif scrupuleusement raisonné.

C'est ici que le côté ingénieux de la nature d'Albert Goupil, son sentiment du pittoresque dans l'arrangement, tempéré et contenu par un goût sûr, purent se donner carrière avec une originalité de conception et une supériorité d'exécution auxquelles ont rendu hommage tous ceux qui ont visité les deux grands ateliers de la rue Chaptal, transformés en musées. La salle orientale surtout est une création qui lui est propre. Là, dans un cadre harmonieux, discret et voilé, où le jour adouci filtrait à travers les lobes et les entrelacs des moucharabis, quelque chose du calme de l'Orient vous saisissait et vous ravissait dans une sorte de transposition subite de climat, de style et de vision; l'œil charmé, caressé par le décor d'une fidélité scrupuleuse, se reposait avec délices sur les merveilleux tapis qui ornaient les murs, et sur lesquels se détachaient, avec des accrochements de lumière, les lampes arabes, les faïences persanes, les cuivres niellés d'argent, tandis que l'oreille percevait le murmure d'une fontaine, souvenir de l'Alhambra ou de la mosquée de Grenade; involontairement on parlait bas, on écoutait, on admirait dans une sorte de recueillement intime. Albert Goupil jouissait de cette extase de ses visiteurs, et quand il les voyait bien saturés par cette espèce d'orientalisme, il les entraînait dans la pièce voisine où les attendaient d'autres surprises. Notre intention n'est point de nous étendre sur la description de ces merveilles artistiques. Il nous suffit de constater que, tant par le choix excellent des objets que par leur reconstitution dans un ensemble décoratif, soit chez lui, soit dans la salle orientale dont il prit la direction à l'Exposition universelle de 1878, Albert Goupil a fait plus qu'œuvre de simple collectionneur : il a rendu à l'art contemporain de véritables services.

Il est naturel qu'avec de pareilles qualités et une compétence si marquée pour l'étude des questions que soulève l'application de l'art à l'industrie, la présence d'Albert Goupil dans le conseil de l'Union fût tout indiquée. Il y apportait, en dehors de ses connaissances techniques, un esprit ouvert à tous les progrès, bien que ses idées très arrêtées en matière d'art lui rendissent suspectes certaines innovations qu'il jugeait dangereuses, et que sa franchise un peu rude ne s'accommodât pas volontiers de ces programmes nouveaux et prétentieux qui, sous prétexte de régénération, ne servent, le plus souvent, qu'à dissimuler le charlatanisme ou l'impuissance. Il nous suffira d'ajouter qu'il mettait M. Ingres à la place d'honneur; c'est tout dire, ce qu'il aimait et ce qu'il n'aimait pas.

Tout contribuera à nous le faire regretter; nous sommes heureux d'être l'interprète de nos collègues, en inscrivant le nom d'Albert Goupil dans nos archives. Ce nom restera attaché à la fondation du Musée des Arts décoratifs, comme son souvenir restera présent à la mémoire de ceux qui ont été ses collaborateurs et ses amis.

EDMOND TAIGNY.

28 février 1885.

M. A. VEYRAT

Veyrat (Augustin-Pierre-Adolphe), né à Paris le 6 janvier 1809, est mort dans la même ville, le 20 décembre 1883. Il avait reçu de son père et a transmis à son fils une maison d'orfèvrerie créée en 1815.

C'est une tradition qui n'est pas rare, il le faut constater à l'honneur de l'industrie française, et c'est peut-être dans ce vieil art de l'orfèvrerie, si glorieux et si estimé, que cette transmission de père en fils se retrouve le plus fréquemment.

A sa réputation de probité A. Veyrat ajoutait un renom de goût et d'habileté peu commune; il avait introduit le premier dans la pratique de son métier l'usage du tour — et, si ce procédé a eu le résultat fâcheux, à notre sens, de déshabituer l'ouvrier du marteau et de faire perdre à l'orfèvre l'adresse de la main et le merveilleux travail de la rétreinte, il faut reconnaître qu'au

point de vue de la grande production et de la vulgarisation de l'orfèvrerie l'emploi du tour a développé singulièrement cette industrie.

Ce progrès, qui a été augmenté considérablement depuis, a contribué à valoir à M. Veyrat de nombreuses récompenses aux expositions : 1849, Paris, médaille d'argent; — 1853, New-York, mention honorable; — 1855, Paris, médaille d'argent; — 1858, Dijon, médaille d'argent; — 1861, Arts industriels, médaille d'argent; — 1863, Nîmes, diplôme d'honneur; — 1864, Bayonne, médaille d'or; — 1867, Paris, médaille de 1re classe; — 1878, Paris, médaille de 1re classe.

Laborieuse a été la carrière de Veyrat; quelque occupé qu'il fût des soins de ses propres affaires, il donnait généreusement son temps à des questions d'intérêt général.

Il accepta, en 1855, de se charger de l'organisation de la section d'orfèvrerie, et vingt-trois ans plus tard, à l'Exposition de 1878, c'est lui qui préside encore le comité d'organisation de la classe 24.

En 1860, il prête son aide à la commission d'enquête pour le traité de commerce entre la France et l'Angleterre; en 1864, il est choisi comme vice-président de la Chambre syndicale de la bijouterie, de la joaillerie et de l'orfèvrerie et se voit obligé, deux ans après, de se démettre de ses fonctions, lorsque les élections consulaires lui ouvrent les portes du Tribunal de Commerce.

Homme de bien, esprit charitable, dévoué à toutes les œuvres de bienfaisance, il demeure pendant trente ans administrateur de la Caisse d'Epargne, et pendant plus de vingt ans au bureau de bienfaisance de son quartier. Enfin, et c'est là que nous l'avons connu, A. Veyrat appartenait depuis 1863 à l'Union centrale; il avait été l'un des fondateurs de cette société; sans se décourager jamais, il avait payé de son temps et de sa bourse toutes les coûteuses tentatives des premières années. Il était de ce petit nombre d'hommes qui, sans aucun appui d'en haut, ne comptant que sur eux-mêmes, avaient planté le petit rameau et lui avaient prédit, dans la devise qui est restée celle de l'Union, l'avenir qui s'est réalisé déjà en partie. Veyrat a pu vivre assez vieux pour s'abriter sous les branches déjà largement étendues de l'arbre devenu grand; il a vu réaliser les meilleures de ses espérances.

Nous l'avons connu, jusqu'à son dernier jour, assidu à nos séances, écoutant volontiers, sobre de paroles.

Il ne se passionnait que pour défendre les intérêts ouvriers et pour rappeler le but premier de l'Union centrale, qui fut bien moins de créer un musée de curiosités et de coûteuses raretés que de réunir et de classer les éléments d'étude et les moyens d'enseignement qu'il importe d'offrir aux classes laborieuses, aux jeunes artistes et aux chefs des industries d'art.

A. Veyrat était officier d'académie depuis 1874 et chevalier de la Légion d'honneur depuis 1878. C'était un homme de travail et de devoir; il a laissé parmi ses collègues de l'Union centrale un souvenir profond de respect et d'attachement, et, parmi tous ceux qui l'ont connu, la mémoire du bien qu'il a fait.

L. F.

BULLETIN OFFICIEL

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

DONS FAITS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Depuis le 1er mai 1884

PEINTURES, DESSINS ET SCULPTURES

Peinture.

Panneau peinture sur cuivre, représentant une perdrix morte. — Don de M. Jules Maciet.

Panneau peinture sur bois représentant un intérieur d'église hollandaise. — Don de M. Jules Maciet.

Dessins.

Quatre croquis de fleurs. — Don de M. Paul Poirier.

Jardinière Louis XVI, dessin à la sanguine. — Don de MM. Robert frères.

Pendule Louis XIV, pour bois et bronze, dessin colorié. — Don de MM. Robert frères.

Sculptures.

Esquisse en plâtre d'un bas-relief du sculpteur Cartot, pour la cour du Louvre. — Don de M. Maurice Du Seigneur.

Bas-relief en marbre blanc, représentant la Vierge et l'Enfant, xve siècle. — Don de M. Jules Maciet.

Oiseau. Fragment de mosaïque antique. — Don de M. Henri Revoil.

Plaque mérovingienne en marbre blanc. — Don de M. Henri Revoil.

Groupe en terre cuite. Portrait d'enfant jouant avec une poupée. — Don de MM. Robert frères.

Petit bas-relief en terre cuite. — Don de MM. Robert frères.

Groupe en terre cuite. *Le Réveil du Printemps.* — Don de MM. Robert frères.

Bouclier en plâtre argenté. Fac-similé d'une œuvre créée et exécutée en argent par le donateur. — Don de M. Vernaz-Vechte.

Bois sculpté.

Panneau oblong. Époque Louis XIV. — Don de M. Alfred Beurdeley.

Panneau carré, au centre un brûle-parfum placé sur une console. Époque Louis XIV. — Don de M. Alfred Beurdeley.

Deux panneaux oblongs représentant des anges en bas-relief sur fût de colonne torse. — Époque Louis XVI. — Don de M. Alfred Beurdeley.

Petit panneau provenant d'un meuble Louis XVI. — Don de M. Jules Maciet.

Corps de moulure sculpté et doré. Époque Louis XIV. — Don de M. J.-C. Sené.

CÉRAMIQUE, ÉMAUX ET VERRERIE

Céramique.

Fragment d'une viole décorée d'un mascaron en relief faite en imitation des faïences de Bernard Palissy. — Don de M. Alfred André.

Tambour de basque en faïence. — Don de MM. Barluet et Cie.

Plat rond en terre émaillée de Beauvais. — M. Ph.-J. Brocard.

Quarante-huit fragments de plaques de revêtement et de bordures en faïence orientale. — Don de M. Jules Maciet.

Soixante-cinq plaques de revêtement en faïence orientale. — Don de M. Jules Maciet.

Cafetière en faïence de Perse. — Don de M. Jules Maciet.

Vase en faïence de Perse. — Don de M. Jules Maciet.

Quatre plaques de revêtement. Faïence espagnole, xvie siècle. — Don de M. Jules Maciet.

Huilier en faïence de Paris, de la fabrique du Pont-aux-Choux, xviiie siècle. — Don de M. Jules Maciet.

Deux plats en porcelaine de Chine. — Don de M. Jules Maciet.

Huit soucoupes en porcelaine de Chine, à décors variés. — Don de M. Jules Maciet.

Plat en porcelaine du Japon. — Don de M. Jules Maciet.

Soucoupe en porcelaine du Japon à décor bleu. — Don de M. Jules Maciet.

Deux carreaux de poêle en terre vernissée, XVIIIe siècle. — Don du musée des Arts décoratifs hongrois de Budapest.

Gourde italienne en faïence blanche avec deux têtes de sphinx pour attaches, et écusson colorié sur les deux faces. — Don de M. Georges Nicolet.

Fragment de carreau de revêtement en faïence persane. — Don de M. Schutz.

Assiette à asperges en porcelaine anglaise. — Don de M. Edmond Taigny.

Émaux.

Panneau représentant François Ier en émail à paillons dans une bordure grisaille. — Don de M. Paul Soyer.

Verrerie.

Soixante-dix-sept fragments de verres antiques recueillis en Italie. — Don de M. Gerspach.

MÉTALLURGIE, TAPISSERIE ET TISSUS

Métallurgie.

Assiette Louis XV, en étain. — Don de M. Jules Brateau.

Pinte en étain avec couvercle. — Don de M. Jules Brateau.

Plaque ronde en étain représentant des armoiries d'alliance. — Don de M. Jules Maciet.

Pendule Louis XVI en marbre blanc, bronze ciselé et doré. — Legs de Mme veuve Martin.

Bracelet africain en bronze. — Don de M. Georges Nicolet.

Tapisserie.

Deux tapis d'Orient. — Don du musée des Arts décoratifs hongrois de Budapest.

Tissus.

Morceau de velours du XVIe siècle, dit à deux tailles, au chiffre de Charles-Quint. — Don de M. A. Boilesve.

Galon de livrée, à armoiries, XVIIIe siècle. — Don de M. Alfred Darcel.

Deux manipules en velours et en soie. — Don de Mme veuve Flandin.

Petit morceau de velours vert à fond d'argent. — Don de Mme veuve Flandin.

Deux morceaux d'étoffe imprimée de la fabrique de Jouy. — Don de M. Gélis-Didot.

ACHATS FAITS PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Depuis le 1er juillet 1884

PEINTURE ET SCULPTURE

Peinture.

Dossier de canapé Louis XVI. Modèle pour la tapisserie, toile peinte sur châssis.

Sculpture.

Trois bas-reliefs de la Renaissance, en marbre blanc.

Ameublement.

Glace Louis XIII (encadrement en cuir repoussé).

Bois sculpté.

Deux panneaux de style ogival.

Quinze planches pour impression d'étoffes.

Trois panneaux Louis XIV.

Panneau provenant d'un meuble Louis XIV.

Panneau d'une porte d'armoire Louis XIV.

Trois encadrements de glace Louis XIV.

Panneau de boiserie Louis XIV.

CÉRAMIQUE ET VERRERIE

Céramique.

Vase jaune en porcelaine de Chine, monture a deux anses en bronze doré.

Deux plaques de poêle émaillées en vert. — Faïence de Nuremberg.

Deux grands plats et deux bannettes en faïence de Rouen.

Trois vases en porcelaine de Chine.

Vase d'applique en porcelaine de Chine.

Flacon trilobé à triple ouverture en porcelaine de Chine.

Théière, blanc de Chine.

Vase jaune en terre gravée (Japon).

Pièce en terre émaillée du Japon représentant un fruit sur sa feuille.

Bonbonnière en terre, émail irisé, décors cloisonnés.

Trois vases en porcelaine, deux de la Chine et un du Japon.

Autre vase en grès du Japon.

Deux vases de pharmacie en faïence d'Alcora.

Gourde à reflets métalliques en faïence de Perse.

Verrerie.

Trois coupes, verre bleu marbré de blanc, verre imitant l'onyx, verre imitant l'agate.

Seize pièces de verrerie persane, aiguières, bouteilles, aspersoirs, etc.

MÉTALLURGIE ET ORFÈVRERIE

Métallurgie.

Coupe bleu turquoise en porcelaine de Chine, monture Louis XV en bronze ciselé et doré.

Coquille et fragment de garde d'épée du temps de Louis XVI, en bronze ciselé et doré.

Quatre vases à décors variés. — Bronze de Chine.

Deux bouteilles à décors variés. Bronze de Chine.

Vase à anses formées par deux têtes d'éléphant. Bronze vert de la Chine.

Chandelier en bronze du Japon.

Orfèvrerie.

Huilier en argent ciselé.

Boîte à épices en argent ciselé.

Six plaques (dessus de tabatières), modèles en étain pour l'orfèvrerie.

Couteau en argent Louis XIV.

VANNERIE

Seize panniers en vannerie japonaise.

ÉTOFFES : TAPISSERIES, BRODERIES ET COSTUMES

Devant d'autel brodé en soies de couleurs.

Petit manteau de velours rouge brodé de fleurs de lis.

Bande velours vert applications satin.

Deux panneaux satin rouge brodés d'or.

Tapis satin jaune, applications blanches.

Bande velours fauve, applications couleurs.

Trois fragments d'un lit Henri II en velours violet.

Autre fragment d'un vêtement Henri II, en velours vert.

Deux morceaux brocatelle à sujets.

Coussin satin bleu brodé or.

Bande applications velours noir.

Velours bleu brodé et applications drap d'or.

Petit tapis en velours vert.

Quatre demi-lés de velours.

Bande de velours rouge.

Brocart, fond vert.

Petite serviette de toile brodée en rouge.

Morceau de velours rose.

Velours rouge ciselé fond satin.

Satin lampas, fond chamois clair.

Quatre pièces toile de lin et coton, fond broché de fleurs.

Velours rouge ciselé sur satin jaune.

Velours multicolore ciselé, fond satin jaune.

Velours ciselé, fond de satin crème, dit velours jardinière.

Corsage brocart vénitien, XVIe siècle.

Tapis toile brodée soie et or. Italie. — XVIe siècle.

Frange résille soie jaunâtre à croisillons.

Morceau brocatelle rose, fond chamois.

DONS FAITS AU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

à l'Exposition de 1884

CÉRAMIQUE, VERRERIE ET BIJOUTERIE

Céramique.

Plat à décor japonais en relief sur fond céladon transparent. — Don de M. Th. Deck.

Grand plat en porcelaine du Japon. — Don de M. A. Gérard.

Plateau en porcelaine, décoré d'une branche de groseilles à feuillage d'or de deux tons. — Don de M. Ginori.

Six panneaux contenant des reproductions de carreaux émaillés des XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles. — Don de M. A.-I. Guillon.

Tableau indiquant les provenances des carreaux

des six panneaux précédents. — Don de M. A.-I. Guillon.

Tasse à thé et soucoupe en porcelaine. — Don de MM. Ad. Hache et Pepin-Lehalleur.

Tasse à café et soucoupe en porcelaine. — Don de MM. Ad. Hache et Pepin-Lehalleur.

Ravier renaissance. — Don de MM. Ad. Hache et Pepin-Lehalleur.

Grand vase en faïence, supporté par des tritons, décor polychrome de style italien. — Don de M. Laurin.

Petite potiche agatisée. — Don de M. O. Milet.

Trente et une pièces en porcelaines de Sèvres. Savoir :

1° Vingt-deux vases divers à décors variés. —
2° Gourde d'Asti.
3° Buire de Blois.
4° Plat.
5° Caisse à fleurs.
6° Quatre assiettes plates.
7° Coupe. — Dons du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Assiette en faïence décorée en relief d'émaux de couleurs. — Don de M. Léon Parvillée.

Plat en faïence, à décor persan. — Don de M. Léon Parvillée.

Assiette plate en porcelaine décorée en émaux translucides. — Don de M. Ed. Peyrusson.

Deux assiettes. Eaux-fortes de Bracquemond. *Paris le jour — Paris la Nuit.* — Don de M. E. Rousseau.

Une assiette. (*Pêcheur à la ligne*). — Don de M. E. Rousseau.

Verrerie.

Bouteille en verre jaune, or usé et émaux de couleurs de style oriental. — Don de M. Ph.-J. Brocard.

Vase en verre taillé, gravé, émaillé et doré. — Don de M. Émile Gallé.

Calice en verre émaillé. Copie du XVIe siècle. — Don de M. Ph. Imberton.

Vitrine renfermant différents spécimens de verres destinés à l'horlogerie. — Don de M. Achille Portal.

Vidrecôme en verre fumé de deux teintes. — Don de M. Eugène Rousseau.

Vase éléphant, verre doublé, fond en or et émaux. — Don de M. Eugène Rousseau.

Quatre verres à godrons de différentes dimensions en verre neutre. — Don de M. E. Rousseau.

Une carafe en verre neutre. — Don de M. E. Rousseau.

Un broc en verre neutre. — Don de M. E. Rousseau.

Bijouterie.

Vitrine renfermant une collection de modèles de bijouterie, bracelets, chaînes, colliers, etc. — Don de M. Auguste Lion.

ACHATS FAITS PAR LE MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

à l'Exposition de 1884

Dessins.

Douze dessins décoratifs de M. Carrier-Belleuse.

CÉRAMIQUE ET VERRERIE

Céramique.

Gourde en porcelaine gravée, décor or sur fond gros bleu. — M. A. Béjot.

Cachepot fleurs et oiseaux, céladon fond sur or. — M. Th. Deck.

Deux petits vases à têtes, l'un flambé rouge sang moucheté de vert, l'autre rouge foncé, taches rosées violacées à fond verdâtre, — monture bronze. — M. Th. Deck.

Petit cachepot rouge, avec stries et taches de violacés rose et verdâtre, — monture bronze. — M. Th. Deck.

Coupe vert camélias, mouchetée blanc. — M. Th. Deck.

Flacon à deux filets jaune impérial. — M. Th. Deck.

Petit vase gaufré de couleur jade. — M. Th. Deck.

Cachepot décor polychrome et or de poisson et de plantes marines sur fond brun. — M. E. Delforge.

Vase décor camaïeu bleu de branches de houx cernées d'or sur fond bleu paon. — M. Emile Delforge.

Vase en grès, émaillé en bleu. — MM. Doulton et Cie.

Assiette plate en faïence de style persan. — M. Émile Gallé.

Tasse et soucoupe en porcelaine. — MM. Ad. Hache et Pepin-Lehalleur.

Deux tasses à café et leurs soucoupes en porcelaine. — MM. Ad. Hache et Pepin-Lehalleur.

Tasse à thé et soucoupe en porcelaine. — MM. Ad. Hache et Pepin-Lehalleur.

Deux assiettes plates à bord festonnés en porcelaine. — MM. Ad. Hache et Pepin-Lehalleur.

Plat ovale en porcelaine. — MM. Haviland et Cie.

Saladier en porcelaine. — MM. Haviland et Cie.

Assiette-coupe en porcelaine. — MM. Haviland et Cie.

Vase en grès. — MM. Haviland et Cie.

Deux pichets en grès. — MM. Haviland et Cie.

Plat rond en faïence décor paysage. — M. Laurin.

Plat ovale en faïence décor paysage. — M. Laurin.

Légumier en faïence, décor paysage. — M. Laurin.

Huit médaillons du château de Blois (faïence). — M. Jules Lœbnitz.

Cachepot en faïence de Vallauris. — M. Clément Massier.

Trois vases en faïence de Vallauris. — M. Clément Massier.

Plat rond fond turquoise, à décor gravé, de Froment. — M. O. Milet.

Cornet flambé agate. — M. O. Milet.

Vase ovoïde flambé. — M. O. Milet.

Petit vase à ouverture évasée. — M. O. Milet.

Grand panneau de faïence, spécimen de décoration intérieure. — M. Léon Parvillée.

Panneau de faïence représentant un perroquet. — M. Léon Parvillée.

Poêle émaillé en bleu. — M. L.-G. Picquefeu.

Assiette en porcelaine tendre. — M. Eugène Rousseau.

Deux assiettes en faïence. — M. Eugène Rousseau.

Potiche faïence grand feu décorée d'une branche de mûres et feuillages. — MM. Sazerat, Blondeau et Cie.

Plat faïence grand feu contenant un cartel fond bleu représentant une marine. — MM. Sazerat, Blondeau et Cie.

Panneau en faïence représentant un moulin. — MM. Utzschneider et Cie.

Verrerie.

Vitrine renfermant différents échantillons de verres blancs et colorés et divers types de fabrication obtenus avec ces différents verres. — MM. Appert frères.

Vasque en verre, décorée d'émaux polychromes de style arabe. — M. Ph.-J. Brocard.

Bassin en verre décoré d'ornements en émaux bleus et verts. — M. Ph.-J. Brocard.

Deux verres décorés d'émaux. — M. Ph.-J. Brocard.

Petite lampe de mosquée en verre vert, avec émaux de style persan. — M. Ph.-J. Brocard.

Flambeau en verre bleuâtre. — M. Émile Gallé.

Jardinière en verre vert. — M. Émile Gallé.

Coupe en verre doublé, taché. — M. Émile Gallé.

Pot à anse en verre taché aplati sur les deux côtés. — M. Émile Gallé.

Flacon en verre blanc et bleu, avec cabochons et émaux. — M. Émile Gallé.

Coupe en verre blanc avec camées. — M. É. Gallé.

Gobelet semé symétriquement de grosses larmes de verre dit *gaufrés de Pompéi*. — M. Ph. Imberton.

PIERRES DURES

Coupe grecque, marbre jaune de Sienne, avec anses en bronze vert ancien. — MM. H. Journet et Cie.

Vitrine pour servir à l'enseignement de la gravure sur pierres dures. Comprenant :

1° Les matières premières ;

2° Les procédés ;

3° La théorie et l'application. — M. Alphonse Lechevrel.

Vase décoré en émaux rouges. — M. Eugène Rousseau.

Aiguière craquelée. — M. Eugène Rousseau.

Jardinière fond rose. — M. Eugène Rousseau.

Vase décoré de chrysanthèmes en émail rouge. — M. Eugène Rousseau.

Poisson incrustation de Labrador dans un corps en bronze sur son plat massif en lapis de Russie. — M. Varangoz.

Coupe jaspe sanguin, style renaissance, montée argent doré et émaillé avec pierres fines. — M. Varangoz.

Deux grands vases de style Louis XVI, brêche de Corse, monture en bronze ciselé et doré au mercure. — M. Varangoz.

Deux bouts de table style Louis XVI, à deux lumières. Rhodonite, monture en bronze ciselé et doré. — M. Varangoz.

OUVRAGES DONNÉS A LA BIBLIOTHÈQUE

Depuis le 1er juillet 1884

Juillet. — Un volume contenant 825 échantillons de soieries modernes. — Don de M. Brunier.

— Un volume contenant 300 échantillons de soieries et velours modernes. — Don du même.

— Le Case ed i monumenti di Pompéi. Fasc. 66 et 67. — Don du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Octobre. — Un volume contenant 470 échantillons de soieries et mousselines laine imprimées. — Don de M. Brunier.

Novembre. — Deux volumes contenant 260 grands échantillons imprimés sur coton. — Don du même.

— Le musée céramique de Rouen, par Gaston Le Breton. Une brochure. — Don de M. L. Nomblot.

— Exposition rétrospective de Rouen, par Alfred Darcel. 1 vol. in-8°. — Don de l'auteur.

— Notions de sylviculture, enseignées à l'École normale des Vosges, par E. Muel. 1 vol. — Don de M. Ducher et Cie.

Décembre. — Fastes de la Sénonie monumentale et historique, par Eugène Vaudin. 1 vol. in-4°. — Don de l'auteur.

— Un volume contenant 631 échantillons de dentelles modernes et dentelles au crochet. — Don de M. Brunier.

— Petites compositions d'ornements et de fleurs, par Henri Poterlet. 4 cahiers contenant 24 planches. — Don de l'auteur.

— L'année 1884 de la *Gazette des Beaux-Arts*. 2 vol. in-4°. — Don de la direction.

— L'année 1884 de *l'Art pour tous*. 1 vol. in-folio. — Don de Mme veuve Morel.

— L'année 1884 de *l'Art et l'Industrie*. 1 vol. in-folio. — Don de M. Ducher et Cie.

DE L'ÉTAT ACTUEL

DE

L'INDUSTRIE DU MOBILIER

Depuis qu'on s'est aperçu dans notre pays que la vieille suprématie française, dans la plupart des industries d'art, se trouvait atteinte et sérieusement menacée par la concurrence étrangère, la nécessité est apparue aux yeux de tous d'essayer de réagir contre un danger, dont les conséquences seraient désastreuses pour la fortune nationale.

Vainement, quelques hommes clairvoyants et instruits de ce qui touche aux complexes questions du progrès de l'industrie, avaient fait effort, il y a plus de vingt ans, pour signaler le mal qu'ils pressentaient et pour conjurer le péril qu'ils voyaient venir.

On ne les écouta pas. L'étranger put silencieusement travailler à améliorer son outillage industriel, à former des ouvriers capables à l'école des nôtres, à créer des musées, à répandre des modèles, à favoriser le développement du goût, enfin à fabriquer à des conditions de main-d'œuvre qui rendent déjà certaines nations maîtresses de notre marché.

Forts de notre supériorité proverbiale, fiers de nos succès aux Expositions internationales, nous laissâmes faire, regardant avec une indulgente bienveillance ces efforts qui, entrepris contre nous, étaient encore un hommage rendu à notre goût.

Aujourd'hui, des chiffres trop éloquents sont là qui démontrent le résultat de notre longue quiétude, et qui déterminent enfin les pouvoirs publics à sortir de leur torpeur pour aviser à la situation périlleuse que nous fait une concurrence implacable.

Mais, dans l'espèce de désarroi produit tout à coup par la révélation de la crise économique qui nous frappe, et du terrain gagné par nos rivaux, il arrive que tout le monde prétend trouver le remède au mal qu'on s'est décidé tardivement à apercevoir, et que chacun l'appréciant à des points de vue divers, s'imagine pouvoir l'enrayer par des procédés plus ou moins efficaces.

On multiplie les enquêtes, on crée des écoles professionnelles, on vulgarise l'ensei-

gnement du dessin, on fonde un Musée des Arts décoratifs. De toutes parts surgissent des hommes de bonne volonté qui font état de résoudre en un quart d'heure la question industrielle, comme jadis la question sociale.

Les uns, sans songer aux causes et ne voyant que les effets, se bornent à conseiller la méthode qui a réussi à nos rivaux : ouvrir des écoles et des musées; c'est le procédé connu d'éternelle imitation qui, après la bataille de Sadowa, fit dire aux docteurs de la politique : « La victoire appartient aux fusils à aiguille; donc, ayons des fusils à aiguille. »

Les autres, résolus à trouver absolument un bouc émissaire comme auteur du mal qu'ils sont impuissants à guérir, accusent tour à tour, suivant leurs opinions politiques, ou le patron, ou l'ouvrier, ou l'inintelligence du capitaliste, ou les prétentions croissantes de la main-d'œuvre, ou le régime protectionniste, ou celui du libre échange, ou l'infinie division du travail qui, par l'invention des machines-outils, a succédé aux anciennes méthodes de fabrication, ou bien encore l'abolition de l'ancien régime corporatif qui avait l'avantage de maintenir la discipline hiérarchique du talent, et d'assurer la bonne exécution des œuvres. Enfin, brochant sur le tout, viennent les philosophes pessimistes, qui se voilent la face et déclarent que l'industrie est perdue, parce que le triomphe des idées démocratiques doit amener fatalement notre décadence générale.

Sans avoir la fatuité de chercher à mon tour à résoudre un problème aussi compliqué que celui-là, qui touche aux plus graves questions sociologiques, ni d'apporter une solution qui semble d'autant plus difficile à trouver qu'elle devrait répondre à des embarras de sources diverses et profondes, les uns momentanés, les autres permanents, il me sera permis, tout au moins, de présenter quelques observations au sujet d'une des industries d'art les plus importantes de notre pays, et à laquelle j'ai voué toute ma vie.

A l'heure qu'il est, cela est certain, les industries de luxe ont à lutter contre divers obstacles.

Il y a d'abord la production d'un luxe intermédiaire qui n'existait pas jadis, d'une sorte de demi-luxe à la portée des classes moyennes. Puis la tendance de notre aristocratie financière à préférer aux œuvres de bon goût et d'exécution soignée, dont le prix en définitive n'est qu'en proportion de leur valeur, les œuvres bon marché et communes qui, à leurs yeux, semblent valoir à peu près les premières.

Il faut ajouter la bizarre maladie des riches amateurs contemporains qui, tout en faisant profession d'encourager la production artistique, n'hésitent pas à payer des sommes inouïes un objet ancien d'un goût parfois douteux, souvent même une imitation, alors même qu'ils ignorent ou dédaignent les chefs-d'œuvre de l'industrie moderne.

Le fabricant qui, dévoué à son art, uniquement soucieux de la perfection, essaye de lutter contre ces difficultés sans consentir à chercher des compensations pécuniaires dans un travail plus hâtif et moins soigné, — le seul lucratif, — se voue fatalement à la ruine.

L'État a aussi sa part de responsabilité dans la situation présente de l'industrie, car les grèves, qui ont fait un si grand mal, ont été, pour ainsi dire, encouragées. C'est la pression du nombre... mais c'est une question qu'il serait trop long de traiter ici.

D'un autre côté, une des tendances fâcheuses qui s'affirment à l'heure actuelle, c'est le favoritisme dont les associations ouvrières sont l'objet. L'État leur réserve ses commandes. On donne à ces établissements un développement factice, et l'on arrive à fonder des maisons sans valeur puisqu'elles sont sans tradition. Le pays a-t-il intérêt à ce que la fabrication inférieure soit facilitée?

Que l'on aide au développement des associations pour pouvoir juger équitablement des progrès qu'elles peuvent réaliser, ce sera fort bien ; mais qu'on les favorise au détriment des autres établissements, là est le mal. Je m'intéresse autant que personne à la

MARQUETERIE-SCULPTURE DE BOIS (XIXe SIÈCLE)

Sté Gle des Applications photographiques.

COUVERTURE D'UN BUVARD EXÉCUTÉ PAR M. HENRI FOURDINOIS

(ACHETÉ PAR LE MUSÉE INDUSTRIEL DE HAMBOURG)

Les fonds sont en bois d'ébène; les ornements sont en poirier, prunier et buis.

prospérité de la classe ouvrière; je suis un des fondateurs d'une société qui s'occupe de propager le système de la participation aux bénéfices, que j'ai depuis longtemps établi dans ma maison.

Cependant l'équité doit être la règle dont on ne doit jamais se départir. Ce que je réclame, c'est qu'on nous traite les uns et les autres sur le même pied de justice et d'égalité.

Telles sont les causes générales, — je ne veux pas dire de la décadence de nos industries de luxe, — mais de leur état de langueur; et telles sont aussi celles qui atteignent tout spécialement l'ameublement d'art dont je veux m'occuper ici.

A ces maux trop réels que je signale et que tout le monde aujourd'hui peut constater, quels remèdes apporte-t-on? Quelles réformes songe-t-on à préparer? Que fait l'État, et quel rôle s'attribue-t-il dans cette sorte de crise industrielle, à supposer même qu'il rompe en cette occasion avec la théorie de l'indifférence, qui est si fort à la mode aujourd'hui en matière de gouvernement, et dont les arts sont les premiers à supporter les conséquences?

Que font, d'autre part, les sociétés particulières généreusement dévouées à la propagande du goût?

A parler franchement, toutes les tentatives ne sont guère mieux inspirées que celles de l'État et paraissent incapables de guérir le mal.

L'État se borne à organiser des enquêtes. Il interroge ouvriers et fabricants, entasse documents sur documents, s'entoure de renseignements contradictoires, demande à ceux-ci s'ils gagnent beaucoup d'argent, à ceux-là pourquoi ils se ruinent, et quand, en fin de compte, il a achevé ce petit travail, quand il est parvenu, pour la vingtième fois, à obtenir la preuve que l'industrie souffre d'un mal grave et profond, alors il conclut qu'il y aura lieu d'imaginer quelque petite réforme; on fonde une nouvelle école professionnelle où le dessin sera enseigné à quelques Français de plus, et tout rentre dans le calme; l'industrie n'a plus qu'à se tenir tranquille, si elle ne veut pas devenir une « fâcheuse » et être accusée de se plaindre méchamment à seule fin de créer des difficultés au gouvernement.

Mais non seulement l'État n'apporte que des remèdes insuffisants, le plus souvent il exerce en outre une influence désorganisatrice. Combien y aurait-il à dire, par exemple, sur sa manière d'agir dans les Expositions!

Puisque nous avons le bonheur de posséder le suffrage universel, il semblerait logique que les industriels eussent au moins le droit de désigner ceux qui doivent diriger les expositions. Mais ce droit, l'État se le réserve, et par ses choix arbitraires, ainsi que par la manière fantaisiste dont il distribue ses faveurs, il dénature la portée de ces grands concours, il en change le but, il en annule les résultats.

Il ne fait rien pour les anciennes maisons de réputation, qui souvent s'imposent les plus grands sacrifices pour soutenir, par de beaux travaux, l'honneur de l'industrie française. Le Mobilier National autrefois réservait ses plus belles commandes aux premières maisons. Pourquoi, par exemple, l'État n'en use-t-il pas avec les arts industriels comme avec la peinture et la sculpture? Pourquoi, après avoir fait une large part aux œuvres anciennes réellement belles et choisies, ne pas en faire une petite aux modernes? A quoi serviront les écoles destinées à former des artistes industriels dans l'avenir, si l'on ne s'occupe pas de ceux du présent? Pourquoi, dans les Expositions, l'État n'achèterait-il pas aux fabricants leurs œuvres les plus remarquables, pour les placer dans les musées, ainsi que cela se pratique à l'étranger? Ce serait pour ceux-ci un puissant moyen d'encouragement à faire de nouveaux ouvrages, ce qui donnerait au progrès un nouvel essor. La prospérité des grandes et anciennes maisons est une des conditions du progrès des arts industriels. Évidemment, il est très utile et très louable de développer l'enseignement du

dessin, et, dans ce but, de créer des écoles. Mais il n'en est pas moins vrai que le meilleur enseignement artistique pour un pays, c'est celui que donnent les maisons de valeur en produisant de beaux travaux. C'est le grand nombre des ateliers célèbres qui a fait les grandes époques d'art industriel.

Maintenant, que font de leur côté les sociétés artistiques?

De celles-ci, du moins, on serait en droit d'attendre une action énergique et de l'initiative dans le choix des mesures à prendre. Mais ces sociétés, dont les membres sont tous animés des meilleures et des plus généreuses intentions, apportant, il faut le reconnaître, avec un désintéressement absolu, un concours sérieux et actif, comment comprennent-elles leur rôle, la plupart du temps? Si elles organisent des expositions, ce sont surtout des objets anciens qu'elles préconisent : ce qui aurait son bon côté assurément, à la condition que ces objets anciens fussent vraiment des modèles et des chefs-d'œuvre. Or, tel n'est pas le cas, et les plus funestes méprises viennent journellement, à cet égard, tromper le public. Quant à l'industrie moderne, elle ne vient qu'en seconde ligne. C'est comme par grâce, et nos amateurs ne daignent s'en mêler qu'avec une infinie légèreté, réservant toute leur attention aux curiosités archéologiques, et n'examinant ce qui est contemporain que pour faire aussitôt des comparaisons avec l'ancien, sans penser que l'art et l'archéologie sont deux choses distinctes qu'on a trop de tendance à confondre. On peut aller même jusqu'à dire que toute copie d'objet ancien devrait être exclue des expositions, ainsi que cela se pratique pour les tableaux du Salon annuel. Ce serait le moyen de forcer les fabricants à inventer; ce serait, en outre, rendre à l'originalité l'hommage auquel elle a droit; en un mot, ce serait être juste.

Au lieu de cela, ce sont les copies de meubles ou d'autres objets anciens qui obtiennent tous les honneurs et toutes les faveurs. Ainsi, par exemple, dans les achats qu'on fait pour les musées, jamais on ne propose de meubles modernes. Ils doivent attendre que les années les aient détériorés pour qu'on leur trouve quelque valeur.

Certes, à aucun moment on n'a vu paraître tant de publications artistiques. Il y en a de tous genres, de tout format, sur tous les sujets, reproduisant tous les motifs industriels imaginables pour les élèves des écoles. Mais il vaudrait mieux cent fois ne pas surcharger l'imagination de nos jeunes gens de ces formes sans nombre, de ces spécimens d'un art qui jadis s'adressait à une société différente de la nôtre, et correspondait par conséquent à d'autres habitudes et à d'autres besoins, plutôt que de farcir leur mémoire de certains de ces prétendus modèles qu'on met sous leurs yeux, et qui sont faits pour pervertir le goût, corrompre l'idée du vrai, émousser le jugement, détourner les regards des grandes lignes simples, logiquement architecturales et harmonieuses.

Puisque l'État, d'une part, ne cherche pas à encourager, à relever nos industries d'art, comme on a su si admirablement le faire aux grandes époques, et que, d'autre part, les sociétés d'initiative privée semblent si imparfaitement s'acquitter de la tâche qu'elles ont assumée, comment s'étonner du désarroi dans lequel et les amateurs et le public tout entier abandonnent celle des industries qui est le plus intimement liée à notre vie, l'industrie de l'ameublement?

Chacun suit sa fantaisie, se livre à son caprice, s'imaginant faire œuvre d'artiste, en amalgamant dans un pittoresque désordre les styles les plus variés. On repousse toute règle, comme contraire au génie de l'art dont on se croit volontiers rempli. On ne prend conseil que de soi-même, sans se persuader que le goût, comme toutes les facultés de l'esprit, est soumis à certaines conditions d'expérience, d'équilibre, de savoir dont on ne saurait se passer.

Les amateurs donnent toutes leurs préférences aux objets anciens. Ils trouvent, je le

veux bien, une satisfaction littéraire à s'entourer, très souvent aux dépens de l'harmonie, d'objets évoquant autour d'eux l'histoire du passé. Mais cela devient une mode, et l'on se contente souvent de faire faire des imitations plus ou moins imparfaites. Alors on a un salon Louis XIV, une chambre à coucher Louis XV ou Louis XVI, une salle à manger Louis XIII, sans songer que ce mélange discordant est contraire au bon sens.

En définitive, ce n'est pas faire preuve de bon goût que de puiser, pour se meubler, dans le répertoire consacré des formes de l'ancien temps; et il n'y a pas là de difficulté; c'est une tâche à la portée de tout le monde. Il serait bien plus difficile et méritoire de créer de toutes pièces un ameublement conforme à ses besoins, à ses habitudes, à son rang, et qui serait, dans son ensemble, fidèle aux lois harmonieuses du beau. Autrefois, la fantaisie personnelle était limitée par le cadre d'une hiérarchie sociale rigoureuse. L'ameublement se trouvait ainsi maintenu par des traditions que les artistes se transmettaient, et qui, mettant une barrière aux soubresauts du caprice déréglé de chacun, étaient comme une sauvegarde, et conservaient toujours les habitudes d'une exécution soignée, d'une construction savante, d'un art respectueux de soi-même.

En général, les personnes qui constituent ce qu'on appelle le « public d'élite » favorisent moins la bonne fabrication qu'on ne devrait l'espérer. Elles se laissent entraîner à ce désir de bon marché que toutes les lois économiques modernes concourent à développer. Ainsi, par exemple, on se vantera d'avoir acquis un mauvais meuble, qui fera de l'effet, pour une modique somme, laquelle en réalité sera encore trop élevée, si l'on considère la valeur de la marchandise.

A un bien petit nombre de personnes d'un goût véritable il semble naturel de s'adresser aux rares maisons de fabrication supérieure. On craint à tort que le prix ne soit trop élevé. Et même, pour les ameublements simples, c'est à peine si l'on ose aller jusqu'à frapper à la porte des maisons de deuxième ordre.

S'agit-il de meubler un hôtel particulier, on procède d'une autre manière. En général, on est entouré d'amis et de connaissances qui cherchent à faire prévaloir leurs systèmes et donnent leurs avis. Puis survient le tapissier, qui ne voit, lui, que l'occasion d'une affaire, et l'on s'en remet à sa direction.

Alors, dans ses plans, ce sont les articles de sa spécialité qui dominent; et voilà l'hôtel envahi par le chiffon. Plus de lignes architecturales et significatives, plus de formes dominantes et volontaires exprimant que l'accessoire est soumis au principal. La peluche — la favorite du jour — envahit tout au détriment de l'élégance et de la grâce; car, si elle est un bon élément de décoration lorsqu'elle est employée avec discernement, elle produit un effet du plus mauvais goût lorsqu'on en abuse jusqu'à en couvrir les socles, les cadres, les colonnes, etc. Enfin, les sièges sont entièrement garnis, emmaillottés dans le tissu, qui ne laisse nulle part le bois apparaître.

C'est que le tapissier ne fabrique presque jamais de meubles; aussi il a tout avantage à conseiller des copies de l'ancien; et c'est alors que survient le marchand de curiosités, qui va faire de notre hôtel un vrai magasin de bric à brac. Où se trouve, dans tout cela, la place pour le goût et l'originalité?

Et l'on assiste au grand triomphe de l'imitation; c'est le stuc pour le marbre, le carton-pâte pour le bois, l'imprimé pour la tapisserie, le zinc pour le bronze, et toute cette fausse et brillante décoration qui ne convient point à l'ameublement, et qui ne devrait être réservée que pour les théâtres et les cafés-concerts.

Dans ces établissements de distraction et de plaisir, elle a parfaitement sa raison d'être, puisque là tout est fictif, conventionnel, et qu'on se trouve dans le domaine de la fantaisie, de l'imagination, qu'il faut frapper et éblouir. Et d'ailleurs, que nous importe

qu'ils soient faux ou vrais, ces ornements que nous ne voyons que pendant quelques heures? Mais nous devons avoir un autre souci du lieu dans lequel nous devons vivre, et des objets qui seront journellement sous nos yeux et à portée de notre main. C'est pourquoi nous devons rigoureusement bannir de nos demeures cette décoration de clinquant. Dans nos appartements, tout doit être vrai, sincère, honnête, comme la vie de famille qu'ils abritent, et dont ils doivent refléter le caractère.

Un appartement doit avoir un sens à lui, une physionomie morale; il n'est pas fait pour suivre les caprices perpétuellement mouvants de la mode, mais il est tenu à une certaine discipline. Il doit ne se modifier qu'insensiblement avec l'esprit de l'époque qu'il caractérise.

Toutes les critiques que je me suis permises sembleront exagérées, peut-être; mais j'ai parlé en général : il existe heureusement des exceptions. Il est certain que l'on a construit des hôtels qui sont décorés avec goût, cependant c'est à peine dans la proportion d'un centième.

On ne saurait trop le répéter, la manie de la reproduction ancienne est un des principaux motifs qui empêchent l'industrie de l'ameublement de prendre tout son essor; elle apporte un perpétuel sujet de découragement au fabricant consciencieux qui voudrait prendre pour devise la parole de Michelet : « Inventer ou périr! »

Quel mérite y a-t-il, encore une fois, à copier les ouvrages des autres? Veut-on borner là désormais notre art industriel et faire abandonner toute recherche de compositions nouvelles? Ne sait-on pas aussi qu'il ne suffit pas d'imiter à tort et à travers tout meuble ayant un cachet d'ancienneté pour produire une belle chose, et qu'à toutes les époques, même aux plus glorieuses, ce ne sont pas les œuvres parfaites qui sont en plus grand nombre? Ne voit-on pas que sous l'étiquette d'objets anciens dont les ventes publiques se parent, domine, la plupart du temps, un chaos d'articles de rebut, bons tout au plus pour les brocanteurs?

Encore, si les fabricants qui se contentent de copier montraient quelque goût, quelque discernement dans la reproduction des œuvres anciennes; mais ils vont même jusqu'à transcrire avec une servilité aveugle les erreurs de leurs devanciers, et à respecter avec une candeur qui désarme certaines restaurations très postérieures qui sont des contre-sens et des anachronismes.

Sans doute, il circule, je le sais, une théorie qui consiste à dire qu'il est inutile d'essayer de faire mieux que le mobilier d'autrefois, lequel aurait marqué l'apogée de l'art, et que tout ce qu'on pourrait tenter de neuf ne saurait être qu'inférieur. Mais est-il besoin de montrer ce qu'une pareille opinion contient de sophismes? Un art ne peut être que l'expression de son époque, non d'une autre, et c'est faire œuvre vaine que de chercher à emprunter l'art d'un autre âge. Le mobilier qui convenait aux sociétés fastueuses du XVIIe et du XVIIIe siècle, n'est pas celui qui convient à la nôtre. Nos besoins, nos costumes, nos habitudes ne sont plus les mêmes.

Qu'en regardant derrière soi et en admirant les œuvres des époques précédentes on se sente saisi de tristesse, et que l'on se dise que, pour arriver à tout niveler, ce dernier siècle a abaissé beaucoup de choses qui étaient grandes, cela est compréhensible, mais les rêves ne se recommencent pas.

Si ni l'État ni le public de choix qui fait vivre les industries de luxe n'exercent aucune influence salutaire sur l'ameublement contemporain, — j'entends le véritable ameublement d'art, — que peut-on espérer du public innombrable qui s'appelle la foule, et qui, dans le mobilier, ne cherche pas la satisfaction de l'intelligence et du goût, mais uniquement celle des nécessités de l'existence matérielle? Celui-là n'a aucune action sur

l'art auquel sa bourse ne lui permet pas d'atteindre; c'est à la seule industrie qu'il s'adresse; et celle-ci ne cherche pas autre chose que la réalisation brutale d'une bonne opération financière. Quand elle sort de ce domaine purement mercantile pour essayer de s'élever jusqu'à l'art, c'est une profanation; et l'on voit sortir des usines, en quantité, ces meubles du faubourg, créés sur des modèles uniformes, et qui, lorsqu'ils veulent être riches, affligent d'autant plus la vue. Ils fournissent, pendant un grand nombre d'années, à la consommation ouvrière ou bourgeoise, et mettent sous les yeux des populations un mobilier contraire au bon goût et au bon sens.

Il me semble que ce serait entrer dans les voies de l'esprit moderne, que ce serait répondre aux aspirations nouvelles d'une société qui a pu amener avec son avènement démocratique un certain abaissement de l'art, mais qui éprouve de plus en plus le besoin de poursuivre son éducation artistique et, par conséquent, de s'entourer d'objets moins grossiers, enfin que ce serait comprendre exactement les besoins de son époque et réaliser un véritable progrès, que de créer un mobilier qui s'adaptât à toutes les catégories de fortunes, depuis les plus hautes jusqu'aux plus humbles, et dont les formes fussent également soumises à une stricte observation du goût.

Mais le problème qui se pose aujourd'hui pour un fabricant est celui de faire œuvre d'artiste en évitant d'en mourir. Ce problème, que bien peu d'entre nous peuvent parvenir à résoudre, je n'en vois la solution réelle, complète, que dans l'union des deux forces qu'il semble si difficile de mettre d'accord : l'art et l'industrie. Il faut que l'industrie, cette géante sortie des entrailles de la démocratie triomphante, cède au charme supérieur de l'art, fils délicat de l'intelligence aristocratique, et prenne à son contact la pureté et le goût qui lui manquent.

Faire profiter la fabrication à bon marché de tous les modèles coûteux établis pour la fabrication de luxe, — transformer la première, qui livre aujourd'hui aux consommateurs tant de types déplorables par la conception comme par l'exécution, en créant des séries de meubles convenant à tous les degrés de fortunes, et dont la forme serait toujours étudiée avec soin, — enfin avoir un établissement qui pût réunir cette double fonction de faire toujours de belles choses et de ne graduer ses prix que suivant, non pas la forme des objets, mais la richesse de la matière employée; tel est, à mon avis, le seul moyen de résoudre la question.

En résumé, et c'est par là que je veux terminer ces réflexions rapides, l'industrie des meubles d'art, qui a été jadis si florissante en France, et qui se trouve actuellement sinon tout à fait menacée par la concurrence étrangère (j'entends au point de vue du goût), du moins sérieusement atteinte au point de vue commercial, cette industrie pourrait avoir, pour se relever, de puissants auxiliaires : 1° dans l'État; 2° dans le public; 3° dans les fabricants eux-mêmes, si l'on ne faisait exactement le contraire de ce qu'il convient pour atteindre ce but.

En effet, d'une part, l'État ne fait rien pour encourager la bonne fabrication, et, en revanche, semble prendre à tâche de favoriser les œuvres de mauvais goût. Qu'il fasse, pour l'industrie du meuble, ce qu'il fait pour les peintres et les sculpteurs : qu'il ouvre des concours, qu'il répande un bon enseignement parmi les ouvriers, qu'il consacre chaque année des sommes équitables à l'acquisition de beaux meubles.

De son côté, le public obéit à deux tendances également fâcheuses : ou bien il va aux œuvres anciennes, ou bien il préfère aux choses simples les choses qui jouent la comédie du luxe. Il faut qu'il renonce à ces mauvaises habitudes.

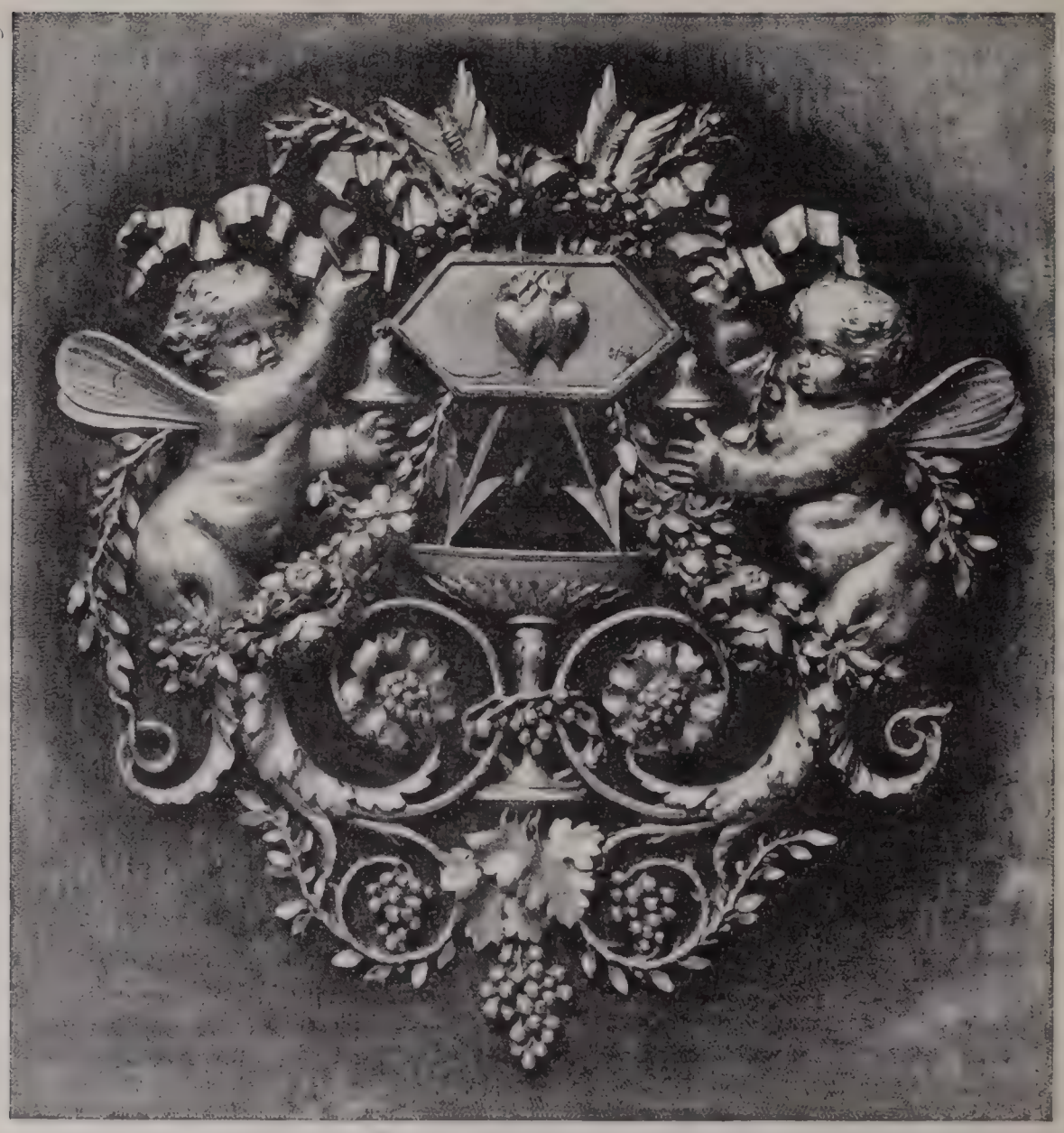
Enfin, les fabricants, serviteurs de la mode et du public, passent leur temps, usent leur zèle ou bien à essayer de mal imiter les chefs-d'œuvre du passé, ou bien à exécuter

des œuvres qui trop souvent, pour paraître riches, sont le contraire du bon goût. Il faut qu'ils reviennent à des principes plus sages, et que, s'inspirant des usages, des habitudes de notre temps, ils se mettent à faire pour nos contemporains des meubles adaptés à leurs besoins.

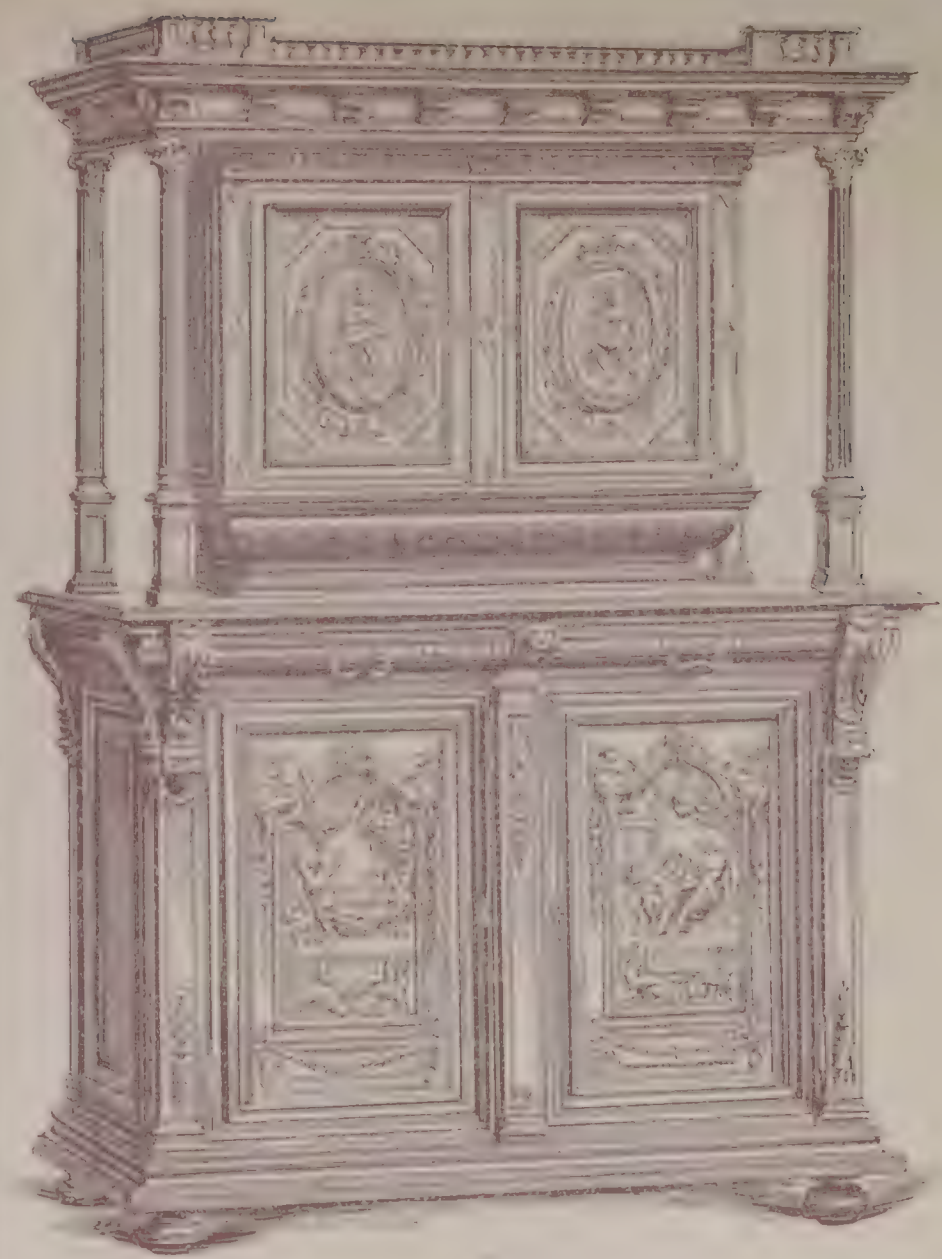
Voilà donc, pour la solution du problème, trois facteurs de succès. Mais, encore une fois, si l'on veut réussir, il est temps de se mettre promptement à l'œuvre, et de se dire que jusqu'à présent on a agi diamétralement à l'opposé de ce qu'il est urgent d'accomplir.

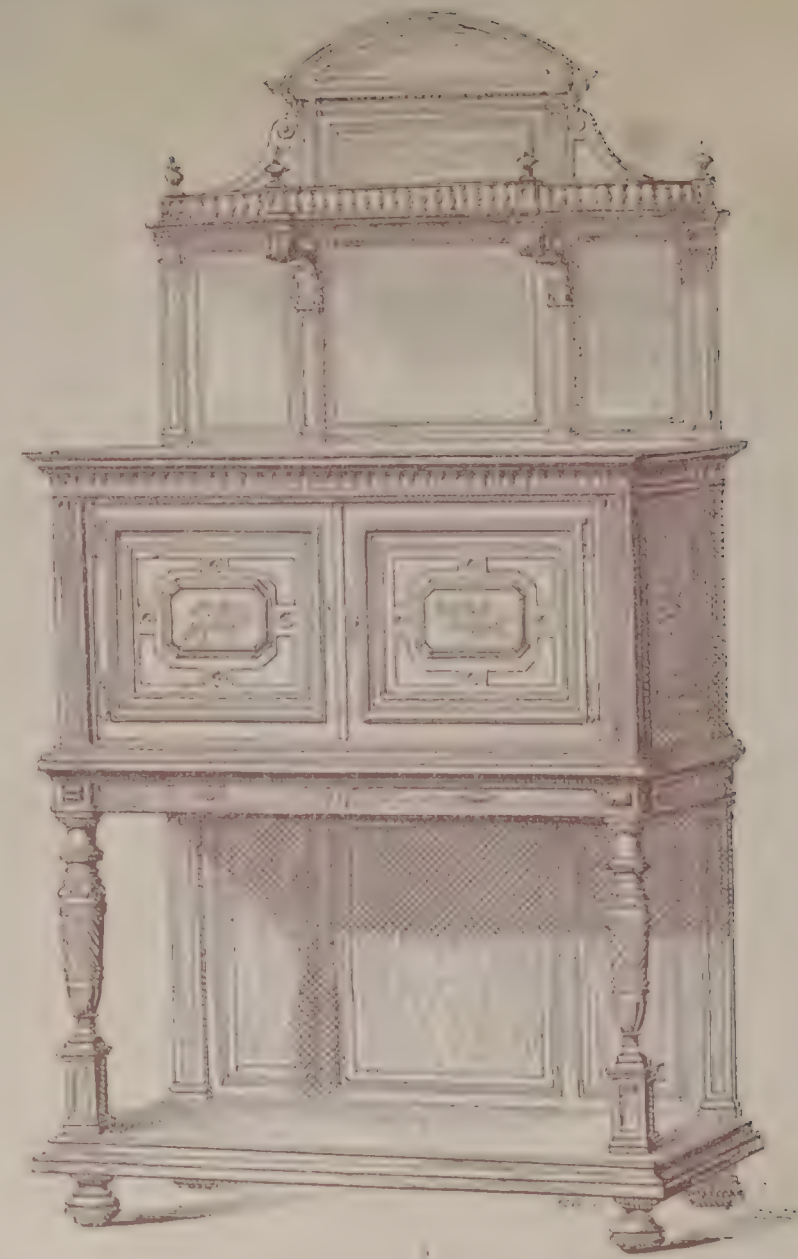
Quant à l'idée que j'émettais d'un établissement modèle, qui ne livrerait au public que des meubles d'un goût pur, assurément il réussirait; assurément aussi il pourrait avoir une action considérable sur la qualité de la fabrication courante. Le comte de Laborde, qui, le premier, a développé un projet analogue dans ses admirables études sur l'*Exposition de 1851*, ne doutait pas de son efficacité. Mais qui donc, par le temps qui court, le réalisera?

HENRI FOURDINOIS.



MOBILIER XIXe SIÈCLE





MEUBLES EXÉCUTÉS PAR HENRI FOURDINOIS

1. Meuble-Cabinet noyer sculpté avec incrustations de pierre dure ayant obtenu la plaquette d'or à la 7e exposition de l'Union Centrale (*Bois, Tissus et Papier*).
Modèle de figures par M. Parti, exécution en bois de M. Primo.

GUSTAVE DORÉ

ARTISTE DE L'INDUSTRIE

L'EXPOSITION ouverte pendant le mois de mars, au Cercle de la librairie, a réuni la plus grande partie de l'œuvre considérable de Gustave Doré, et a permis d'apprécier dans sa prodigieuse variété le génie de cet artiste. Cependant il est un côté de son talent qui reste encore mal connu. Gustave Doré, qui rêvait de joindre à sa gloire de dessinateur la réputation d'un grand peintre et d'un grand sculpteur, avait également l'ambition de travailler pour l'industrie, voulant en tous points imiter les vieux maîtres d'autrefois, dont il avait le respect. Que de fois ne l'avons-nous pas entendu formuler le regret de n'avoir pas eu l'occasion de dessiner, pour quelque orfèvre, quelque ébéniste, quelque brodeur, un modèle qu'il eût été fier de voir exécuté! Gustave Doré, obsédé par ce rêve, a fait ainsi le grand vase des *Ivresses,* une pendule dont tout le monde se souvient et qui représentait au-dessus d'un globe le Temps, sa faux à la main, se défendant contre les Heures qui l'assiègent; il a dessiné des costumes pour le théâtre, et notamment pour une pièce qui eut un grand succès et qui est intitulée *Don Quichotte.* Il a fourni le modèle d'un bouclier qui a été exécuté par M. Froment-Meurice pour le général Osborn; il a de même composé un miroir, sans compter d'autres objets que nous oublions.

Il serait intéressant, à coup sûr, d'étudier comment, dans Gustave Doré, le talent du compositeur si inventif, si assailli de pensées, et dont l'imagination bouillonnait sans cesse, eût pu se plier aux exigences des divers métiers pour lesquels il eût aimé travailler; comment il eût pu se discipliner pour éviter l'écueil qui fait sombrer tous les artistes dont l'ardeur prétend s'affranchir des conditions particulières de chaque industrie. Pour une telle étude nous avons voulu nous adresser à un écrivain, M. Paul Dalloz, qui a beaucoup connu Doré, son collaborateur au *Monde illustré,* et qui a parlé de lui et de ses œuvres en termes éloquents.

Voici ce que nous a répondu M. Paul Dalloz :

Mon cher Champier,

Vous me demandez quelques lignes sur Gustave Doré. Les voilà, écrites au courant de la plume. Je ne me relis pas.

— Tais-toi, petit misérable, ou je te coiffe avec cette soupière!

Qui parlait ainsi, debout, blanc d'émotion, et joignant le geste à la parole?

Théophile Gautier.

Quel était le *petit misérable?*

Gustave Doré!

La scène se passait en 18.., dans une hôtellerie de Bayonne, où Th. Gautier, Gustave Doré, Ed. Rey et moi étions allés pour assister à des courses de taureaux.

— Ne lâche pas la soupière, repartit Gustave Doré. Ce potage est exquis, j'en veux encore. Tu me coifferas après.

Dame! la discussion avait été vive. On se passionnait dans ce temps-là. C'était ce qu'on appelait *causer* d'art.

Gustave Doré prétendait que la forme qui n'était pas l'expression d'une idée, d'un fait, d'une impression douce ou terrible, d'une émotion ressentie et traduite par l'artiste, n'était rien.

Th. Gautier, lui, soutenait que la forme, dans sa beauté purement linéaire ou colorée, abstraction faite de tout récit, était tout. Voilà l'art, le vrai, le seul. Tout art descriptif, qui veut parler à l'esprit, au cœur, à l'intelligence, n'est qu'un bavard, qu'une vieille portière; il te faut une histoire, un conte... Tu ne conçois pas la forme purement plastique, qui ne parle qu'aux yeux, qui les charme, les attire comme un mystère, comme un sphinx. Je me fiche bien des sensations que tu éprouves et que tu veux rendre à la vue d'un paysage; il faut que tes précipices me fassent peur, que tes arbres se couvrent d'ombres, que ton soleil me réchauffe. Allons donc, tu n'es qu'un hérétique! La forme des êtres ou des choses, sans autre puissance que la beauté de ses lignes ou de ses nuances, voilà l'art. Voilà l'idéal qu'il faut vouloir, tout en sachant qu'on ne l'atteindra jamais... Tu m'appelles mystique... tant mieux! Toi, tu n'es qu'un photographe.

— Pas d'injures, s'écria Doré... Est-ce qu'on photographie ce qu'on a dans le cerveau, la vision qui vous hante, l'émotion qu'on ressent...? La ligne, la couleur, voilà l'alpha et l'oméga de ton art.... tu n'es qu'un décoratif...

C'est sur ce mot que Gautier, majestueux et superbe, secouant sa crinière de lion, bondissant sur sa chaise, et, saisissant la soupière, s'était écrié : « Tais-toi, petit misérable! »

Je ne vous raconterai pas la fin du dîner, qui fut l'un des repas les plus gais que j'aie jamais faits.

Non... ce beau temps-là ne reviendra plus... Mes deux amis sont morts...

Je vous raconte, mon cher Champier, ce lointain épisode pour simplement vous dire que Gustave Doré, ce génie tourmenté, vivant en une minute cent fois plus que tant d'autres en toute leur vie, ne pouvait admettre que la sensation morale, intellectuelle pût être absente de la sensation des yeux. La placidité olympienne de Gautier le contemplatif, le sondeur d'horizons extra-humains, plaçant son idéal artistique au delà des temps et des distances, le déconcertait. Il ne pouvait admettre, lui, l'homme d'action, vers laquelle tout son effort graphique se concentrait, l'art simplement esthétique.

Et tenez, en voulez-vous une preuve? Il veut faire un grand vase... Croyez-vous qu'il se contentera d'une ligne harmonieuse, de couleurs séduisantes? Allons donc! c'est un poème tout entier qu'il lui faut raconter.

Je vous découpe dans un vieux *Moniteur* un bout d'article que j'ai écrit sur ce vase. Doré a fait une œuvre *décorative* sans s'en préoccuper. Raconter les Ivresses, voilà son but.

Ce n'est pas l'œil qu'il veut seulement captiver, c'est l'esprit du public; avec le crayon, le pinceau ou le ciseau il veut rendre une action, une pensée... La vie! toujours la vie!...

Soyez sûr que là-haut, dans le vrai monde, qui vaut mieux que celui-ci, mes deux amis se sont mis d'accord. Tous deux voulaient l'*art*, mais l'art sans *adjectif*. Et je suis comme eux... — Hélas! que ne sont-ils plus en chair et en os parmi nous?... Ils y restent toujours en cœur et en esprit.

Bien à vous,

PAUL DALLOZ.

LE VASE DES IVRESSES

Evoquant cette fois avec la magique puissance de son cerveau tout le chœur des faunes et des satyres, des amours et des lutins, des bacchantes et des nymphes, Gustave Doré, qui manie également le crayon et le pinceau, l'ébauchoir de buis et la pointe d'acier, s'est fait un jeu de sculpter sur une immense gourde l'éternelle légende du Boire et des Déboires. C'est à qui, hommes, femmes, enfants, atteindra le premier le col élancé de la bouteille pleine de mystères. Tous veulent coller leurs lèvres aux lèvres de l'amphore au fond de laquelle leur rêve entrevoit le bonheur. Quel grouillement de passions, de désirs, d'efforts! Comme ils y vont des pieds et des mains! La Volupté tend leurs muscles, et leur bouche altérée appelle la liqueur.

Tout ce monde *assoiffé* grimpe avec une énergie pareille à celle des Titans escaladant le ciel. Tandis qu'au pied du vase l'Enfance, encore naïve, s'amuse avec la gent champêtre des papillons, des grillons, des coléoptères et des limaçons dont la féerie a fait pour elle autant de jouets vivants, — tandis que celui-ci enfourche un hanneton et qu'un autre hausse jusqu'à lui un capricorne que ses petites mains encore bouffies par le lait tirent par les pinces, — tandis que celui-là, déjà plus gaillard, se fait sans pitié un marchepied de la poitrine de son voisin pour commencer l'ascension et s'agrippe après un pampre, — tandis enfin qu'à l'ombre du ventre rebondi de ce flacon monumental rit et gamine ce joyeux peuple des tout petits, la Jeunesse, dans la luxuriance de sa force, dans l'épanouissement de sa folie, presse les grappes et en exprime le nectar enivrant.

Le Faune au pied fourchu se cramponne, titubant, et s'arc-boute sur ses vigoureux poignets, pour ne pas entraîner dans sa chute les Amours qui, confiants dans sa force, le tiraillent en tous sens et se moquent, à gorge déployée, de sa démarche hésitante. Plus loin, une nymphe, lasse de chanter l'hymne à Bacchus, *Evohé!* repose nonchalamment son beau corps, *lassata, non satiata,* et voit voler autour d'elle des essaims d'Amours. Grappes vivantes enroulant leurs torses nus dans des sarments de vignes, bacchantes faisant craquer sous leurs doigts roses les grappes rouges, toute cette cohue, dont les attitudes sont autant d'épisodes, se meut, s'agite, se démène, glisse, grimpe, crie, chante et danse sur la panse du vase, qui s'enfle comme celle du vieux Silène.

Mais, hélas! que d'amours qui ont trouvé la chute dans l'ivresse, et qu'une culbute, pareille à celle de cet enfant qui tombe à la renverse, rappelle aux moroses réalités! Plus hardis, quelques-uns ont atteint le sommet, et, accoudés sur les bords du gigantesque goulot, regardent, semblables au pilote de Lucrèce, les tempêtes auxquelles ils ont échappé. Qu'ont-ils trouvé au fond du cratère? Je n'oserais le dire; mais j'ai dans l'idée que beaucoup de leurs camarades s'y sont noyés, et les Amours qui se reposent dans

l'attitude contemplative et goguenarde que je viens d'indiquer me font l'effet de philosophes se disant qu'il ne faut pas vider les coupes jusqu'au fond.

Pourquoi vouloir descendre
Dans la réalité?
La mort seule peut rendre
Toute la vérité.

A l'inverse de tant d'artistes, très habiles assurément en petits coups de pinceaux, mais incapables de coups d'aile, Gustave Doré met des pensées dans toutes ses œuvres. Comme tous les poètes, il est visionnaire; artiste, ce sont ses rêves qu'il rend tangibles. La critique, qui cherche volontiers la petite bête, ne lui ménage pas les coups de dents; mais le temps usera ses griffes et n'entamera pas ce génie, fait de métaux amalgamés par le feu le plus puissant de tous, le feu sacré.

Comme ce vase géant ferait bien sur une pelouse du parc Monceau, surmonté d'un panache de fleurs et de plantes vertes! Sa place y est toute marquée, au milieu de ce peuple d'enfants que leurs mamans reconnaîtraient encore dans les Amours si bien pris en nature par Gustave Doré.

PAUL DALLOZ.

Décoration d'une tasse d'argent Frise intérieure (*Histoire de l'art dans l'antiquité*).

ÉTUDE

SUR

LES COUPES PHÉNICIENNES [1]

A L'APPARITION du deuxième volume de l'*Art dans l'antiquité*, nous rendions compte, il y a un an, de ce travail et nous le signalions comme une des œuvres qui font le plus d'honneur à la science française. Nous disions combien nous étions heureux de lire un véritable livre, mis au jour par des hommes connaissant à fond leur sujet, et combien on devait s'en féliciter, au milieu de toutes les productions d'amateurs, qui écrivent sur des pays qu'ils n'ont jamais visités ou bien sur des sujets qu'ils n'ont jamais étudiés.

Aujourd'hui la maison Hachette met en vente le troisième volume de l'*Art dans l'antiquité* : ce que nous avons dit du deuxième volume, à propos de l'art dans l'Assyrie et la Chaldée, nous le répéterons du troisième, sur l'art phénicien et cypriote. Il semble même que c'est avec une plus grande largeur de vues que le directeur de l'École normale a composé ce merveilleux volume de mille pages.

Tout d'abord, M. Perrot expose en quelques lignes l'histoire des mœurs et de la religion des Phéniciens : il détermine le rôle que ce peuple joua dans l'antiquité; il rappelle comment les Phéniciens se répandirent dans le monde entier, sur terre et sur mer, fondant partout des comptoirs, apportant des produits fabriqués aux peuplades les plus sauvages, auxquelles ils empruntaient les matières premières pour les transporter ailleurs.

Nous voyons l'esprit mercantile se développer chez ces hardis navigateurs et chez ces marchands intrépides, le besoin des richesses s'accroître et les productions du génie phénicien s'appliquer surtout à ce que nous sommes convenus d'appeler l'art industriel.

M. Perrot a donné, dans son livre, à cette branche de la science phénicienne une large place.

Nous passons sous silence l'étude de l'architecture, de la statuaire et de la glyptique,

1. D'après le troisième volume de l'*Histoire de l'art dans l'antiquité*, par MM. Georges Perrot et Chipiez. — Paris, Hachette.

en conseillant au lecteur de se reporter au volume lui-même, et nous arrivons à l'art industriel, à celui qui nous intéresse le plus : l'art de l'orfèvrerie.

L'année dernière, nous nous occupions, à cette même place, à propos du livre de M. Perrot, des coupes retrouvées dans le palais de Nimroud. Nous parlerons aujourd'hui de toutes les autres coupes du même genre découvertes dans d'autres endroits.

En voici la liste :

ITALIE

Palestrina. — 1. Deux zones et médaillon central. — Voir Clermont Ganneau, *Imagerie phénicienne.* Paris, 1880, 1re pl. p. 95, Helbig, *Monumenti,* vol. X, XXX, I; n° 44 d'Alb. Dumont, dans *la Céramique* de la Grèce propre.

2. Grande zone, 8 sujets. — Voir *Monumenti,* vol. X, XXXII, I; *Gazette Archéologique,* 1877, p. 15, pl. V.; n° 45 d'Alb. Dumont.

3. Coupe très endommagée. — Voir *Bulletino,* 1885, p. 46; *Annali,* 1866, p. 208; Helbig, mém. cité, p. 9; n° 46 d'Alb. Dumont.

4. Cratère d'argent. — Voir *Bulletino,* 1876, p. 128; *Monumenti,* 1876, pl. XXXIII; Helbig. mém. cité, p. 9; n° 47 d'Alb. Dumont.

5. Coupe prov. inconnue au Varvakéion. — Voir Julius Euting, *Panische Steine, Mémoires de l'Académie de Saint-Pétersbourg,* t. XVII, n° 3, 1871 : pl. XXV; n° 48 d'Alb. Dumont.

Salerne. — Grande zone et médaillon central; *Monumenti,* IX, XLIV; *Annali,* 1872, p. 231; Helbig; n° 39 d'Alb. Dumont.

Céré. — Coupe profonde, tombe Regulini Galassi; Grifi, *Cere antica,* pl. VIII et IX; mus. étr., pl. XXI, Helbig, mem. cité, p. 7; n° 40 d'Alb. Dumont.

Tasse d'argent doré, 2 zones; Grifi, pl. X, fig. 2, mus. étr., pl. XXII, fig. 1, Helbig, p. 8; n° 41 d'Alb. Dumont.

Tasse d'argent dorée entièrement, 2 zones; Grifi, pl. VI; n° 42 d'Alb. Dumont.

Tasse d'argent endommagée, 2 zones; Grifi, pl. X, fig. 1, mus. étr., pl. XXII, fig. 2; n° 43 d'Alb. Dumont.

CHYPRE

Curium. — Patère d'or; Cesnola, p. 316; n° 31 d'Alb. Dumont.

Curium. — Patère d'or; Cesnola, p. 337; n° 31a d'Alb. Dumont.

Golgos. — Patère d'argent; Cesnola, *Cyprus;* p. 114; n° 32 d'Alb. Dumont.

Amathonte. — Patère d'argent; Colonna Ceccaldi, *Revue Archéologique,* 1876, p. 25, pl. I; Cesnola, *Cyprus,* p. 277; Helbig, *Annali,* 1876, p. 199; *Bulletino,* p. 84 et 114; Clermont Ganneau, imagerie phénicienne, pl. VI; n° 33 d'Alb. Dumont.

Curium. — Coupe d'argent doré; Cesnola, *Cyprus,* p. 329; Helbig, *Annali,* 1876, p. 200, Clermont-Ganneau, imagerie phénicienne, pl. IV; n° 34 d'Alb. Dumont.

Citium. — Coupe d'argent; Longpérier, musée Napoléon III, pl. XI; n° 35 d'Alb. Dumont.

Citium. — Patère d'argent; Longpérier, musée Napoléon III, pl. X; n° 36 d'Alb. Dumont.

Idalie. — Patère en bronze; Ceccaldi, *Revue Archéologique,* 1872, pl. XXIV; Cesnola, *Cyprus,* p. 77; n° 38 d'Alb. Dumont.

CAUCASE

.. Coupe argent à ombilic, à dessins à col de cygne.

La première de ces coupes est celle de Préneste, découverte par le général Louis Palma di Cesnola dans cette localité; elle a été décrite par M. Helbig, puis par M. Clermont-Ganneau, avec un talent des plus délicats[1].

Patère d'argent phénicienne. Diamètre 0m,195.

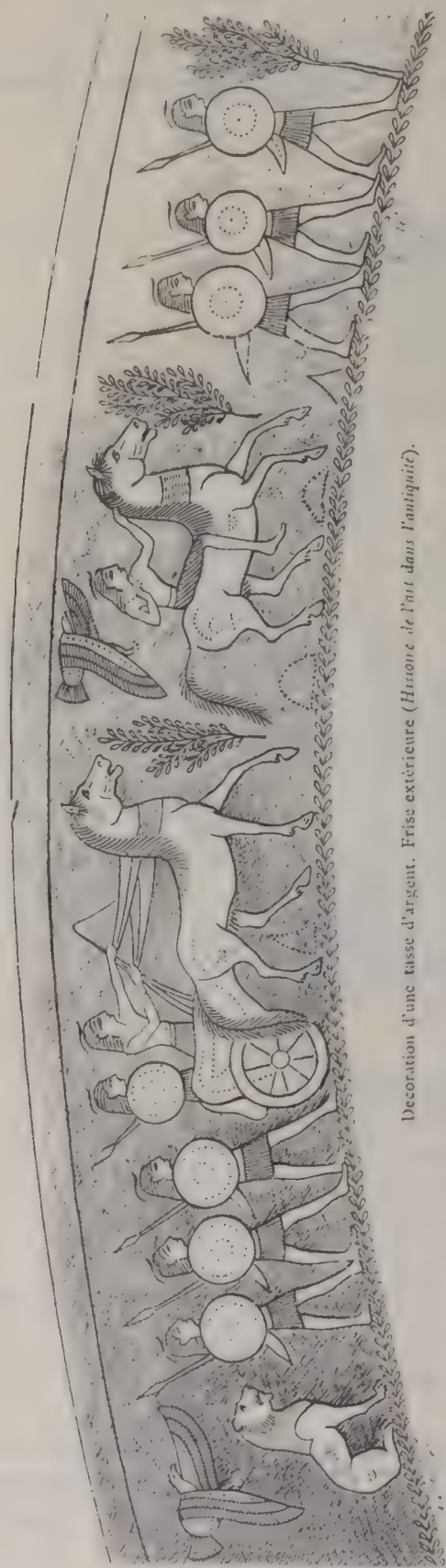
M. Helbig y avait vu un certain nombre de sujets, entre lesquels il n'avait remarqué aucune corrélation.

La coupe a son marli uni, terminé intérieurement par un serpent, dont la queue vient aboutir au-dessous de la tête.

Entre le serpent et un trait en pointillé se trouve la première zone, la plus intéressante de toutes. On voit d'abord un personnage royal, sortant d'une ville sur son char que conduit un aurige. Au second plan, le char s'est arrêté, et le personnage, agenouillé pour mieux viser,

1. M. Clermont-Ganneau a publié cette découverte dans un livre du plus haut intérêt, intitulé : l'*Imagerie phénicienne et la mythologie iconologique chez les Grecs, la coupe phénicienne de Palestrina*, Paris, Leroux, 1880. Comme M. Perrot, nous regrettons vivement que M. Clermont-Ganneau n'ait pas terminé son ouvrage si brillamment commencé.

cherche à transpercer un cerf de sa flèche. La troisième figure nous montre le cerf blessé, et la quatrième : le char arrêté à l'ombre d'un bois, et l'aurige donnant à manger aux chevaux. Pendant ce temps, le personnage principal dépèce le gibier qu'il a tué. Le sujet qui suit représente le roi offrant un sacrifice à un Dieu, figuré par un disque solaire aux ailes déployées. On dirait même que le sang de la victime est contenu dans une coupe semblable à celle que nous décrivons.



Décoration d'une tasse d'argent. Frise extérieure (*Histoire de l'art dans l'antiquité*).

On voit ensuite une montagne, ou bien une grotte, de laquelle s'élance un gorille se préparant à écraser d'un rocher le char qui a repris sa course : mais la Divinité, qui a été honorée d'un sacrifice, n'oublie pas la piété de son serviteur : aussi prend-elle dans ses bras le personnage, les chevaux et le char pour les enlever dans les nues, afin de les soustraire à la férocité du gorille.

L'avant-dernier sujet représente les chevaux foulant aux pieds le gorille blessé et le personnage royal l'abattant d'un coup de hache. Le dernier sujet figure le char rentrant dans la ville.

Telle est l'histoire ou plutôt la légende que M. Clermont-Ganneau a lue le premier sur cette coupe.

Nous ne le suivrons pas dans les longues dissertations savantes dont il a accompagné son interprétation : nous renverrons le lecteur à son livre et nous continuerons la description de la coupe.

La seconde zone, entre deux lignes de pointillé, représente huit chevaux au trot, plus ou moins rapprochés les uns des autres.

Au centre, on remarque un sujet assez curieux, dont l'interprétation exacte n'a pu être fournie jusqu'ici.

On aperçoit d'abord un homme, qui semble être un prisonnier, mis à la torture : dénué de tout vêtement, il est attaché par le bras à un poteau; la tête et la coiffure rappellent celles des prisonniers de race blanche, qui figurent dans les peintures égyptiennes.

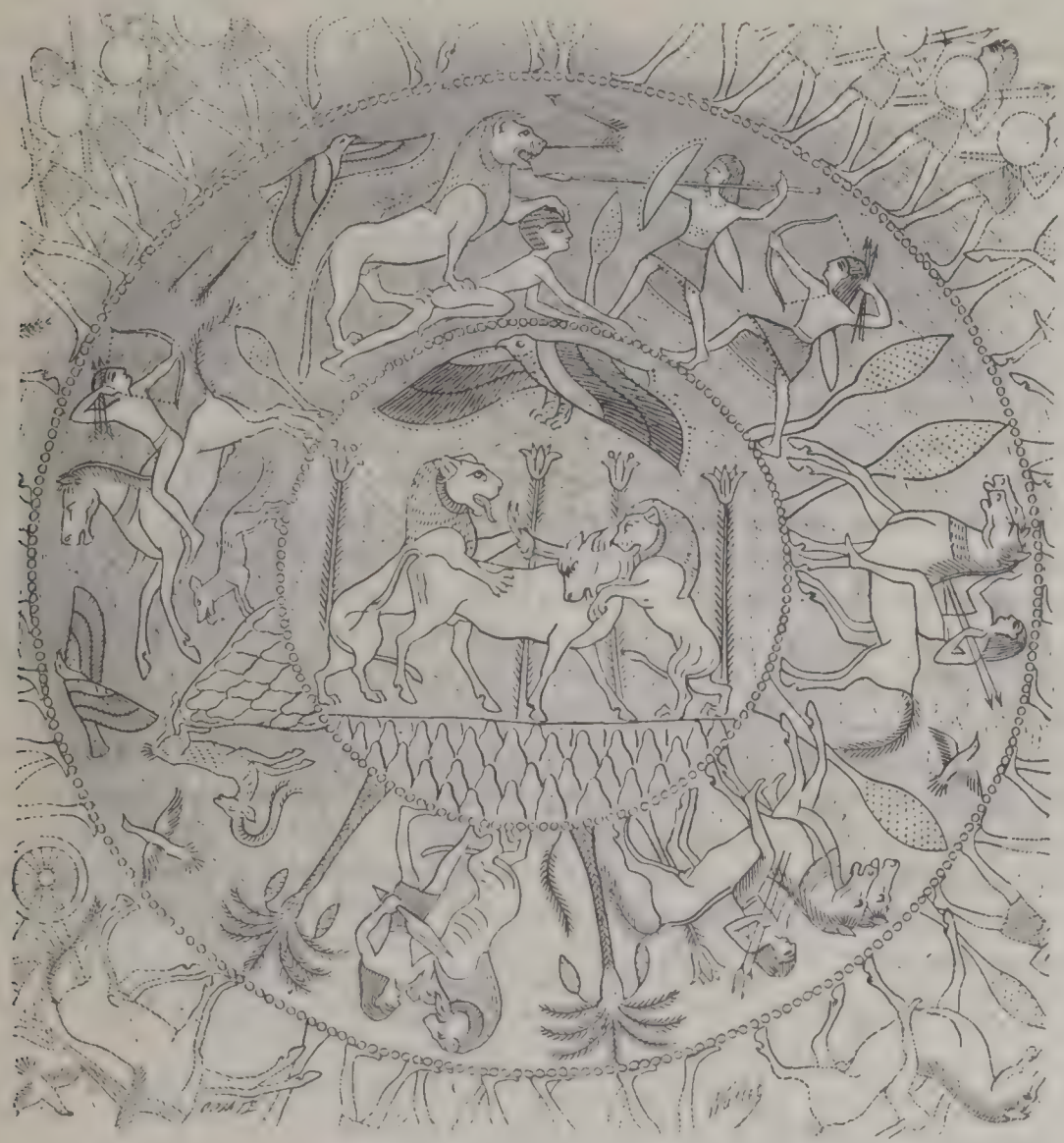
Devant lui se trouve un personnage qui marche, brandissant une lance dont il transperce un individu qui s'enfuit : comme son agresseur, il porte une tunique courte et une coiffure égyptienne; tous deux sont imberbes. Un chien mord au talon l'individu qui fuit.

Dans la partie intérieure de ce cercle existe un dernier motif, représentant un homme semblant ramper à terre et qu'un chien mord également au talon. On pourrait croire, au premier abord, que l'homme qui rampe est le même que celui qui est frappé d'une lance; mais il n'est pas vraisemblable que ce soit le même individu,

puisque celui du bas ne porte pas de tunique, tandis que celui du haut en a une, et que d'ailleurs ils ont une coiffure différente.

Cette représentation paraît être, comme toute celle du reste de la coupe, un sujet connu de tous : il a été souvent reproduit par l'imagerie phénicienne.

Son point de départ se retrouve dans la représentation du Pharaon égyptien écrasant ses ennemis à coups de massue.



Patère en argent (*Histoire de l'art dans l'antiquité*).

Les reproductions de ces sujets peuvent être comparées à nos images d'Épinal, figurant l'histoire du *Chat botté* ou du *Petit Poucet*, et les acheteurs d'alors les comprenaient, malgré l'absence de légende, aussi facilement que nos enfants lisent les historiettes d'Épinal.

Palestrina a encore fourni trois autres coupes, dont la plus remarquable est celle qui porte une inscription gravée sur sa partie décorée.

Le centre représente un Pharaon tenant par leur chevelure un certain nombre de vaincus agenouillés devant lui : par devant, un génie lui tend la palme du triomphe ; par derrière, un guerrier tient dans ses bras un cadavre et traîne par les cheveux un prisonnier.

Autour figure une imitation d'inscription en caractères égyptiens : au-dessous, un homme rampe à terre, comme dans la coupe précédemment décrite.

A l'extérieur, quatre barques représentent des sujets égyptiens : chacune de ces barques est séparée par un motif représentant une divinité égyptienne dans un bouquet de lotus.

Les deux autres coupes de Palestrina représentent des sujets qui se retrouvent souvent sur leurs similaires : ce sont toujours des lions étreignant des hommes entre leurs griffes, ou bien un roi assommant ses prisonniers à coups de masse d'armes, ou bien encore des chasseurs poursuivant des lions, et enfin des files de cavaliers et de soldats.

Enfin, il existe une quatrième coupe dont la provenance est inconnue et qui est conservée au Varvakeïon, mais qui peut se rapprocher du style des précédentes.

Au centre figure une étoile avec des rosaces.

Autour, quatre sujets, séparés par des motifs alternés, représentant un homme à barbe, portant un vêtement collant et une divinité soutenant ses seins.

Le premier des quatre sujets nous fait voir d'abord trois personnages : l'un d'eux danse en jouant du tambourin; l'autre joue de la flûte et le dernier de la cythare.

Le deuxième bas-relief représente une femme assise, tenant une coupe semblable à celle que nous désignons et offrant un sacrifice à une divinité figurée par un croissant reposant sur un trépied.

Par derrière, un personnage debout, tenant une fleur dans la main droite et une croix ansée dans la gauche, semble assister à ce sacrifice et aider à sa célébration.

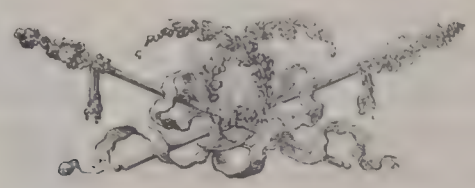
Le troisième bas-relief montre un guerrier qui a saisi par l'aigrette un griffon, qu'il s'apprête à transpercer de son épée. Un deuxième personnage à longue barbe tient une lance dont il va percer la poitrine de l'animal. La position rappelle beaucoup celle du bas-relief moabite du musée Napoléon III. Il est coiffé d'une sorte de bonnet phrygien, dont la longue queue, se terminant en pointe, pend par derrière.

Dans le quatrième bas-relief, on voit Isis-Hator allaitant le jeune Horus; la divinité a encore l'aspect du disque lunaire; par devant figure une déesse qui présente une coupe de la main droite et une croix ansée de la main gauche.

Plus que toute autre, cette coupe est due à un art personnel, original, qui correspond bien à ce que peut nous représenter l'art phénicien, lorsqu'il n'est pas un pastiche de l'art assyrien ou égyptien.

GERMAIN BAPST.

(*A suivre.*)



LETTRE D'ALLEMAGNE

LES PUBLICATIONS CONCERNANT L'ART INDUSTRIEL

Les arts, soit beaux-arts, soit arts décoratifs ou bien industries d'art, occupent une large place et dans la litérature et dans les débats des représentants des divers peuples européens qui se réunissent aux Chambres, au Parlement, au Reichs et au Landtag. La France, l'Angleterre et l'Allemagne sont les champions les plus actifs de toutes les questions se rapportant aux arts et à toutes les diverses branches ayant avec eux un degré de parenté. L'Allemagne n'est pas restée en arrière, témoins non seulement les publications diverses émergeant de tous côtés, mais aussi le succès de ses revues, qui tendent à relever parmi les arts décoratifs les groupes tombés en décadence et à rehausser l'éclat des industries d'art florissant encore de nos jours. On est devenu plus exigeant, et cela de droit, car tous s'appliquent, et si l'acheteur a su former son œil et son jugement, il faut que le fabricant fasse de même pour contenter les demandes du public. Les revues illustrées ont grandement contribué à cette renaissance, de nos jours, et leur mérite est incontestable, tant pour les fabricants et les ouvriers que pour les acheteurs. Une des premières et plus anciennes, en Allemagne, est la *Gewerbehalle,* organe des progrès de toutes les branches de l'industrie d'art, rédigé par Louis Eisenlahr et Charles Weigle (librairie Kroner), à Stuttgart. Cette fort belle revue entre déjà dans sa vingt-troisième année; elle ne donne aucun texte, mais ses grandes planches, représentant des œuvres d'élite de tout genre, lui ont donné le rang d'une feuille internationale. L'ébénisterie, la serrurerie, la plastique, la dorure, la peinture décorative, l'orfèvrerie, la reliure, la céramique, la ciselure, la verrerie et l'industrie textile, enfin tout ce qui se rapporte aux arts et métiers y est réuni; il y a des modèles pour tout, et le but de l'entreprise est spécialement de fournir des stimulants à tous. Le prospectus du vingt-troisième volume, commencé dès le 1er janvier 1885, se vante même qu'une seule des illustrations employées et mises à profit par un des lecteurs égaliserait et surpasserait même en profit pur les frais de l'abonnement à l'année. Plaisanterie à part, les fabricants étrangers, dont un grand nombre compte parmi les abonnés de la « Gewerbehalle », ne feront pas de bévues en suivant ses indications. Le prix est d'ailleurs fort réduit. En second lieu, il faut nommer *Kunst und Gewerbe* (arts et métiers), revue à l'usage des arts et métiers, organe du musée des arts industriels (Bayrisches Gewerbe museum), à Nuremberg. Cette revue fort remarquable vient d'entrer dans sa quinzième année, et il y a bien des changements à signaler. Le texte et les illustrations ont été augmentés; un groupe de collaborateurs distingués fournit le texte, et plus de cinquante artistes se chargent des illustrations variées. Le cadre est élargi, et les matières « pour l'atelier », recettes, inventions récentes, etc., sont remplacées par une rubrique donnant des renseignements sur les ventes, les acquisitions, les offres d'œuvres d'art, etc. La littérature se rapportant aux beaux-arts et aux arts décoratifs y est également représentée par la critique. Le premier numéro, celui de janvier, a tenu toutes ses promesses. En tête se trouve une étude biographique sur Virgile Solis, le graveur méritoire du XVIe siècle. C'est sous son égide que se publie tout le volume, selon l'usage de mettre en tête du premier numéro un artiste de rang. Signalons aussi un article sur l'exposition de céramique orientale à Vienne, dû à la plume de M. Folensies. La reproduction d'un plafond qui se trouve à Pavie a été exécutée en chromolithographie dans les ateliers de M. Herr, à Nuremberg. Le petit recueil hebdomadaire joint à « Kunst und Gewerbe », qui s'intitule Communications du Musée des arts industriels à Nuremberg », ne subit aucun changement. La Revue des beaux-arts (*Zaitschrift für « biblende Kunst »*), rédigée par M. le professeur docteur Charles de Lützow, vient, de son côté, d'entrer dans sa vingtième année, et son programme a été élargi, comme celui de « Kunst Gewerbe ». Les beaux-arts et les industries d'art ont été séparés. La revue mensuelle « Zeitschrif

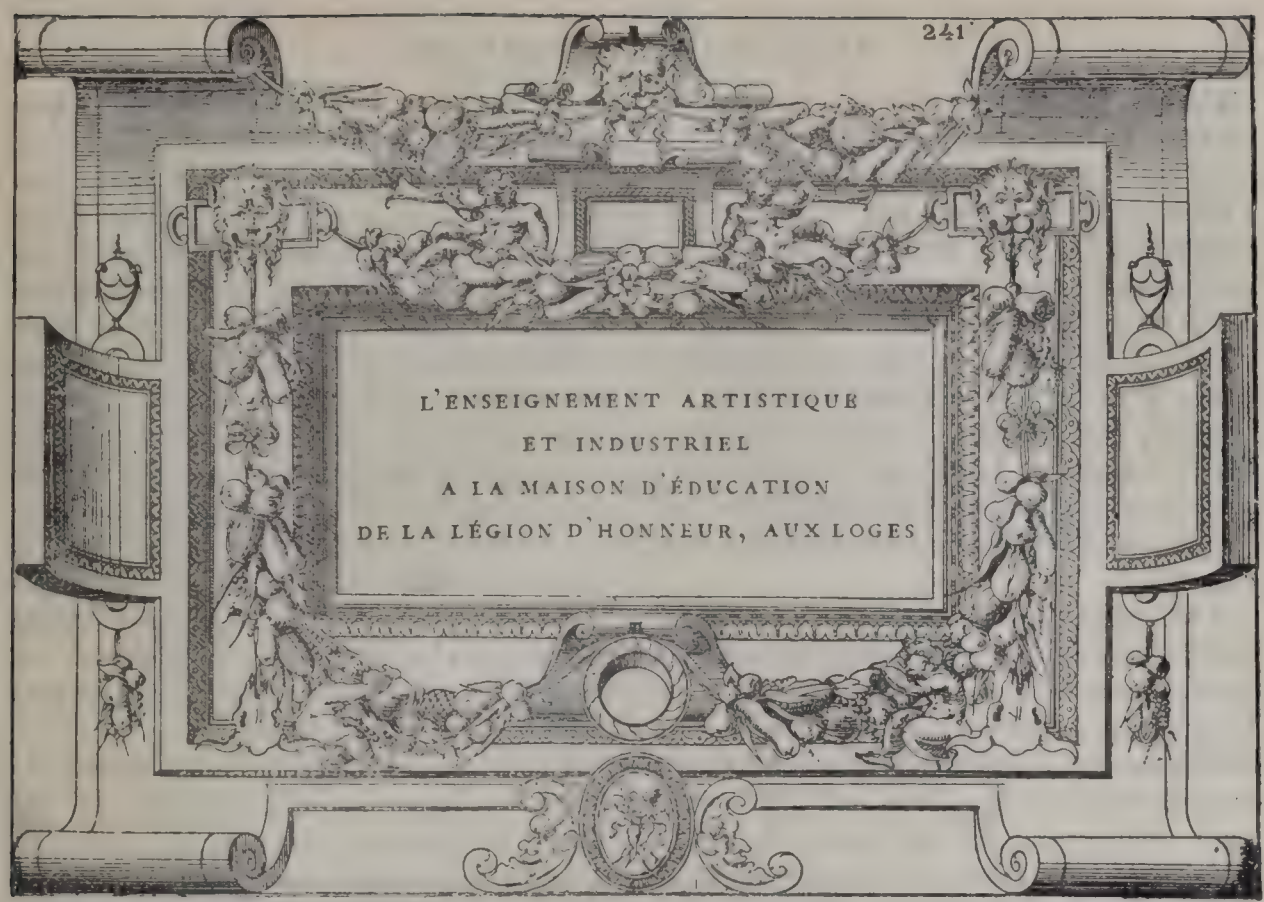
für biblende Kunst », accompagnée de la petite feuille « Chronique d'art (Kunst Chronik), continue comme autrefois (éditeur E.-A. Seemann, à Leipzig), mais il y a une seconde publication jointe à la revue : la Gazette des arts industriels (Kunstgewerbeblatt), dirigée par M. Arthur Pabst, à Berlin. Les trois feuilles restent réunies, malgré la séparation en deux rédactions. Le premier numéro contient une biographie de l'architecte, M. Henri de Fertel, de la main de son ami, M. de Lutzow. L'étude est accompagnée du portrait de cet artiste regretté auquel Vienne doit la majeure partie de ses bâtiments grandioses, surtout la nouvelle université, et que l'on peut ranger parmi les plus grands amateurs du style ogival et de l'architecture gothique.

Une autre entreprise, également au service des arts industriels, s'intitule : « la Renaissance en Belgique et en Hollande, recueil de documents d'architecture et d'art industriel, levés et publiés par Franz Ewerbeck, professeur à l'école royale polytechnique à Aix-la-Chapelle, et Albert Neumeister, architecte à Wiesbade. E.-H. Seeman, éditeur, Leipzig. » C'est un ouvrage en livraisons; chaque numéro comprend douze grandes planches, — le texte en allemand et en français se borne à peu de chose, — et l'éditeur donne de préférence des livraisons doubles à vingt-quatre planches. — Les cahiers 5 et 6 font défiler devant nous les édifices célèbres d'Anvers et de Malines, savoir : l'Hôtel de Ville d'Anvers, construit par Cornelis de Vriendt, dit Floris; l'ancienne maison de la confrérie des arbalétriers de Saint-Georges, qu'on désigne maintenant sous le nom de la Maison du roi, à Anvers, ainsi que l'ancien palais de Marguerite d'Autriche à Malines, actuellement l'Hôtel de Ville, et la maison « au saumon »; dans cette même ville, Rombaut Keldermans, le gothique enthousiaste, et Guyot de Beauregard, champion ardent de la Renaissance, sont les architectes du palais de la princesse autrichienne, et leur passion pour le goût changeant s'y est livré une lutte acharnée. La façade de la maison patricienne « au saumon » est, de son côté, un véritable bijou quant à la finesse et au varié de la décoration. Un certain nombre de détails se joint à ces vues genérales. Les cahiers 7 et 8 sont consacrés à l'architecture d'Ypres et de la Haye, la frontière politique n'existant pas pour ces question d'art. Ypres peut s'enorgueillir d'un beffroi dont la première pierre fut posée par Baudouin, comte de Flandre, en 1200. Tout autour se groupent les édifices les plus importants de la ville, l'ancienne halle aux draps, l'Hôtel de Ville et l'église Saint-Martin. Tout architecte de l'avenir ne devrait pas manquer d'étudier les formes variées de la Renaissance et du style gothique dans cette ancienne province de l'empire des Hapsbourg. La Haye ne brille que par son Hôtel de Ville, construit de 1564 à 1565, surtout remarquable comme spécimen de la Renaissance primaire dans les Pays-Bas. Les autres planches fournissent à l'architecte des détails de tout genre, bien choisis et de bon goût, empruntés aux divers édifices des deux villes en question. L'ouvrage n'est guère près d'être terminé.

Le grand-duché de Bade et sa capitale Karlsruhe se distinguent par l'attention et les soins accordés aux industries d'art. La grande-duchesse, fille de l'empereur d'Allemagne et mère de la princesse royale de Suède et de Norvège, est la protectrice par excellence de ces écoles d'art et de dessin et des diverses branches des arts au service de l'industrie. Il est fort intéressant de suivre le cours de l'école des arts industriels à Karlsruhe; rien qu'en feuilletant le cours de l'enseignement des formes de l'ornementation (*ornamental Formenlher*), une réunion des modèles les plus importants pour l'ornement, à l'usage des écoles, des dessinateurs, des architectes et des représentants des industries d'art, par *M. François Sales Meyer*, professeur à l'école industrielle de Karlsruhe (éditeur, E.-El. Seemann, Leipzig). Le titre en dit assez et point de trop. Il y aura 300 planches ou 30 livraisons, donnant un choix varié de sujets d'ornementation. Le texte court, simple, comprimé, fournit les renseignements nécessaires.

Le critique d'art bien connu, *Guillaume Lübke*, vient d'entreprendre une sixième édition, augmentée et revue, de son ouvrage *Histoire de l'architecture*, éditeur E.-Ch. Seemann, Leipzig. Ce sera la suite de sa troisième édition de « l'Histoire de la sculpture, » parue en 1880. Cette histoire de l'architecture paraîtra en 25 livraisons, comprenant trois volumes : l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes. L'histoire de la Renaissance sera remaniée et les illustrations seront augmentées. Tous les quinze jours il y aura une livraison.

HERMANN BILLUNG.



La maison d'éducation des Loges est la deuxième succursale de celles que la Légion d'honneur ouvre aux filles et orphelines de légionnaires; des enfants de sous-officiers et soldats décorés de la croix d'honneur ou de la médaille militaire en sont l'élément principal : on y compte pourtant des enfants d'officiers membres de la Légion d'honneur. Entrant à l'âge de dix ou onze ans, elles y demeurent jusqu'au jour de leurs dix-huit ans révolus, par exception. Celles qui se sont distinguées dans leurs études et sont prêtes pour l'examen de capacité avant dix-sept ans peuvent être dirigées sur la métropole de Saint-Denis, pour s'y perfectionner et prendre leur place dans le personnel enseignant des trois maisons, qui se recrute à l'institution mère.

Il existe deux sections dans l'instruction distribuée en la maison des Loges : l'enseignement secondaire classique et l'enseignement professionnel; à ces deux branches se rattache l'enseignement du dessin et de l'art appliqué à l'industrie. Nous ne parlerons ici que des études artistiques proprement dites, et de ces études en vue des travaux professionnels.

Les dames qui les dirigent dans leurs différentes parties, venues pour la plupart de Saint-Denis, et s'inspirant des vues particulières de M. le grand chancelier, s'efforcent de montrer aux jeunes intelligences qu'elles ont sous la main le sens pratique de la vie, une situation simple et lucrative, les ressources quotidiennes fournies par un travail qui peut se faire dans le foyer domestique et sans en sortir, voilà le but. Celles des élèves qui conservent ce bon esprit ont d'ailleurs, au début de la vie, un gagne-pain sortable que les dames leur assurent; elles peuvent compter sur un gain journalier de 3 à 5 francs. Malheureusement, les familles ont souvent des prétentions fatales, des ambitions funestes : l'on en voit qui, recevant leur enfant munie d'un talent manuel qui lui permettrait de gagner paisiblement son existence, la remettent par un faux orgueil aux études et lui font passer un examen. Quand elle arrive à obtenir un brevet, la pauvre jeune fille devient une malheureuse sous-maîtresse dont les émoluments sont plus maigres que le salaire dédaigné.

Toutes les enfants vont au cours de dessin, elles n'ont dans chaque subdivision qu'une leçon par semaine; pourtant, elles arrivent à des résultats qui ont mérité l'admiration des quelques personnages qui ont pu apprécier ce qu'elles exécutent

à la juste valeur. Ici, comme dans l'économie intellectuelle de la maison, deux sections. Dans la première de ces voies, les jeunes filles se livrent à des exercices en rapport avec les plus récents programmes de l'université. C'est surtout le dessin d'ornement d'après le plâtre et les estampes, depuis les formes rudimentaires de la géométrie jusqu'aux représentations figurées des objets usuels. Il en est dans le nombre, peu encore à la vérité, qui aspirent à l'obtention du diplôme des professeurs de la ville de Paris. Celles-là étudient particulièrement l'académie d'après l'antique, sans négliger les modèles proposés à leurs compagnes.

Voici maintenant la partie du dessin que nous appellerons décoratif; on y comprend les élèves qui veulent se faire une carrière dans l'industrie. C'est pourquoi, après les avoir essayées à imiter des figures humaines, des fleurs, des oiseaux, des rameaux emblématiques, il faut amener les apprenties à grouper avec art des branches fleuries, à les copier d'après nature. Elles composent elles-mêmes des ensembles qu'elles dessinent et qui leur servent à l'atelier de broderies.

Les ouvroirs sont au nombre de deux, celui des broderies et celui des confections. Tout d'abord les novices s'emploient pour se faire la main à ce qu'il y a de plus simple dans l'art de broder, des lettres pour les vêtements d'employés de chemins de fer, des palmes pour les toges de professeur, des ornements divers pour les collets de tuniques d'officiers et de généraux; puis sur du drap, du velours, de la soie, de la toile, du satin, les plus habiles vont répandre d'abondantes fleurs en bouquets, en gerbes; là c'est toute la flore des champs, bleuets, coquelicots, boutons d'or, grandes marguerites. Voici des sièges, des coussins, on y attache des tiges printanières qui semblent coupées au jardin; ou bien on y retrouve comme de pieux souvenirs fleuris qui se sont fanés là depuis des siècles. Ce fond de chaise, satin blanc, porte les attributs de la musique, cet autre les armoiries d'un antique blason. Cet écran nous remet en mémoire les naïfs ornements du moyen âge et de l'époque Louis XIII. On admire des couples d'oiselets bâtissant leurs nids. On rencontre des damoiselles rêvant dans les détours d'un parc, ou de fougueux chevaliers courant à un tournoi ou à la chasse.

La commission du budget envoie chaque année un rapporteur inspecter les maisons de la Légion d'honneur : tous ont été émerveillés de la beauté de ces broderies, surtout d'un store d'un tissu des plus fins avec la transparence de l'aurore et fait d'une liane de pervenches; d'un paravent sur champ vieil or. Les personnages, au lieu d'être enluminés, sont comme gravés au moyen de hachures; les parties ombrées, les lumières ont été ménagées; l'esquisse est faite au trait d'une portière en velours rouge sur la bordure de laquelle est comme ciselée une branche de lauriers en velours brun, en relief et faisant l'effet d'une sculpture sur bois; enfin d'un dessus de table dont les coins sont décorés de brins de muguet, de rameaux de lilas en fleurs et de tiges d'églantines roses et blanches; ces bouquets sont rattachés par un ruban soyeux qui fait le tour. « Cette merveille est sans prix! » disait à Mme la Directrice des cours professionnels le chef d'une des grandes maisons de broderies de Paris. »

A l'ouvroir des confections, sont exposées de délicieuses layettes, pelisses brodées en soie blanche sur cachemire blanc, robes brodées immaculées, mignons bonnets de dentelle et de valencienne, chaussons, grands comme cela, en laine bordés de soie bleue; même un costume de bambin pour le jour de la première culotte. Ici encore le dessin est utile. Les fillettes savent dessiner et tailler des patrons, mais aussi elles font des croquis de costumes de demoiselles qui leur servent à habiller les mannequins pour leurs propres toilettes, qu'elles se font pour les vacances et dont la façon ne coûte rien à leurs parents.

Lorsque de tous ces ouvrages quelques-uns sont vendus, le prix en est versé à la caisse commune; de sorte que, sur cette masse, chaque élève est gratifiée d'une petite dot (de 100 à 300 francs).

Tout cela est très bien; mais pourquoi, a-t-on dit, ne créerait-on pas aux Loges un atelier de tapisseries? Cette branche de l'industrie française est lucrative et offre les mêmes avantages que la broderie? Je crois qu'on y viendra.

— Pourquoi, demandait un autre, n'a-t-on pas établi en cette maison un ouvroir de fleurs artificielles? — Pourquoi n'y apprend-on pas à faire des modes? On n'a point établi aux Loges d'atelier de fleurs artificielles, parce que l'outillage est assez compliqué, et le maniement pas des plus simples; mais surtout, et c'est là la souveraine raison, parce qu'il est impossible à une jeune fille de s'adonner à cette profession autre part que dans un atelier commun et l'on cherche à procurer à toutes ces enfants la vie quotidienne dans la famille.

— Pourquoi ne fait-on pas de modes à la maison de la Légion d'honneur? Pour cette simple cause que, dans cette industrie, il faut absolument suivre le mouvement *de la mode* et qu'il serait difficile à des personnes qui ne sortent pas de se mettre au courant *des nouveautés de la saison*.

Pourquoi, interrogeait un troisième, n'enseignez-vous pas la peinture sur porcelaine? — Ah! tout simplement parce que cette peinture est quelque peu démodée, qu'elle n'est pas d'un très bon rapport, que les difficultés sont énormes et font obstacle à la bonne exécution et à la réussite; et qu'enfin nous ne l'enseignons pas, — ont répondu ces dames.

La Directrice du dessin, avec l'approbation de l'Intendante et de concert avec la Directrice des cours professionnels, va ouvrir un nouvel horizon à ses disciples en installant très prochainement un cours de peinture sur étoffes, éventails, paravents, écrans, panneaux, etc. Elle se propose de les rendre capables de faire des broderies et des tapisseries d'après des tableaux à l'huile qui seront leurs propres œuvres.

HENRI SPILMENT.

NOS PLANCHES HORS TEXTE

COMMODE ORNÉE DE BRONZES CISELÉS, PAR CRESSENT, ÉBÉNISTE DU RÉGENT. — Né dans les environs de l'an 1690, l'ébéniste Cressent fut un des plus habiles élèves de Ch. Boulle. Il vécut jusque vers l'an 1770, et durant sa longue carrière ne put échapper aux diverses influences de la mode dont les caprices firent subir au mobilier des transformations qui allèrent des formes les plus solennelles à la Louis XIV aux fantaisies rocailles les plus bizarres. On a des descriptions authentiques de ses principaux ouvrages dans les catalogues de trois ventes qu'il fit en 1749, en 1757 et en 1765. La caractéristique du style de Cressent est dans l'emploi des courbes, qui restent modérées et prudentes, dans la richesse de ses bronzes qui affectent les formes les plus ingénieuses, dans l'association des bois de rose, de violette et d'amarante qu'il fut le premier à inaugurer, si l'on en croit Albert Jacquemart. M. de Champeaux a remarqué que dans le choix de ses bronzes décoratifs, Cressent a un certain goût pour les épisodes tirés de la vie des singes; et M. Paul Mantz, qui a parlé de Cressent dans la *Revue des Arts décoratifs* en des termes exquis [1], a insisté surtout sur l'élégance sobre et distinguée qui est le signalement de tous les meubles de cet artiste.

La commode que nous reproduisons et qui fait partie de la magnifique collection de Sir Richard Wallace a appartenu à M. de Selle, pour qui elle avait été faite, et qui semble avoir été un des admirateurs les plus convaincus du célèbre ébéniste. Elle est en bois de violette, et les bronzes qui la décorent donnent une idée du goût, de l'invention, de l'esprit, de l'admirable exécution qui distinguaient les productions de Cressent.

PENDULE EN PORCELAINE DURE DE SÈVRES. — Cette magnifique pièce, qui a figuré à l'exposition rétrospective organisée l'an passé par l'Union centrale des Arts décoratifs (*la Pierre, le Bois de construction, la Terre et le Verre*) appartient à la première période de la fabrication de la Manufacture de Sèvres. Elle fait partie de la collection de M. A. Sichel. Cette pendule affecte la forme d'un vase ovoïde; elle est à fond rose à œils de perdrix

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 4e année, p. 321-325.

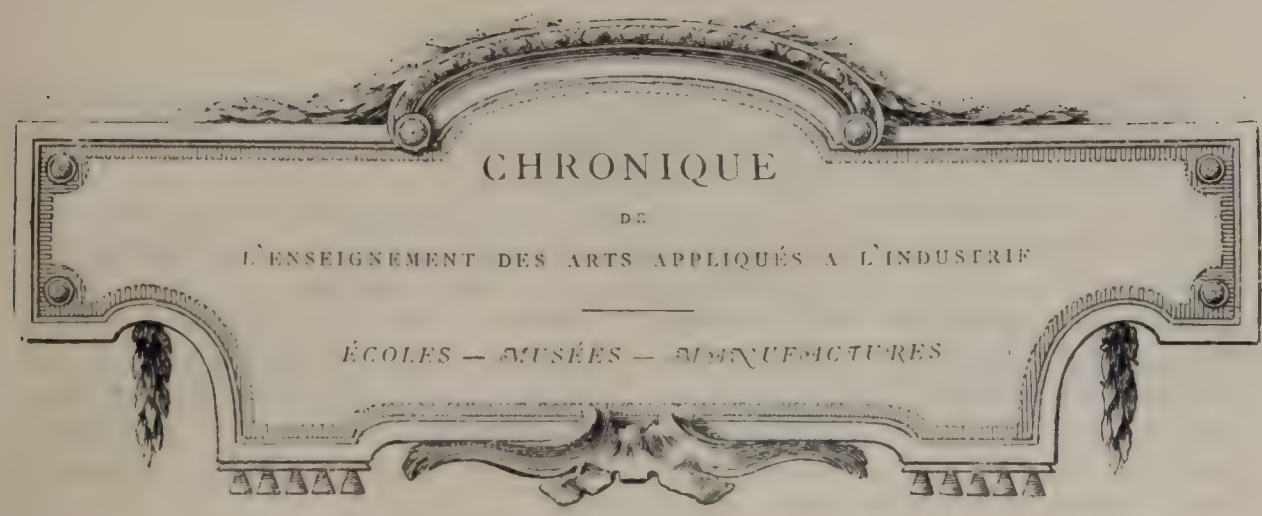
blanc et or; le couvercle est à graine. Quatre cariatides d'enfants dorés soutiennent, par des guirlandes de laurier, quatre médaillons dont trois à attributs en bronze ciselé et doré; le quatrième médaillon est remplacé par le cadran de pendule, dû à l'horloger L. Montjoye, de Paris. Cette pièce mesure $0^m,45$ en hauteur et $0^m,22$ en largeur. Elle fut fabriquée vers 1770, époque à laquelle la mode fit fureur d'associer le bronze à la céramique et de faire transformer les vases de porcelaine en pendules. Un des hommes qui se firent une spécialité de cette adaptation plus ou moins heureuse fut Duvaux, le fournisseur attitré de Mme de Pompadour. Il possédait mieux que personne l'art de placer un mouvement de pendule, commandé aux meilleurs horlogers, dans des morceaux de Saxe, de Chine ou de Sèvres. Si, au point de vue de la logique, cette combinaison est peu défendable, on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'elle a produit des œuvres harmonieuses, d'une fantaisie pleine de grâce. Considéré simplement comme œuvre de céramique et non comme pendule, le vase que nous reproduisons est d'une perfection achevée.

Dessus d'un buvard exécuté par M. Henri Fourdinois. — Parmi les ébénistes contemporains, on peut dire que M. Henri Fourdinois a depuis longtemps conquis une place à part et tout à fait éminente. Ce n'est pas le moment de caractériser son talent si souple, qui s'inspire toujours du goût le plus pur pour des œuvres qui sont d'une élégance tantôt somptueuse, tantôt de la plus délicate sobriété. Le dessus de buvard, dont notre planche donne la reproduction, montre un des côtés de ce talent rare, aimable, fait de conscience, de logique et de science toujours heureuse dans la combinaison des ornements. La belle ordonnance de ces rinceaux, de ces feuillages si finement sculptés en bois d'essences différentes, et dont les tons ingénieusement nuancés, forment une harmonie charmante, se trouve admirablement soutenue dans les moindres détails. Chaque chose est à sa place, dans la proportion qui convient. La gaieté des feuilles de poirier et des branches d'amarante, qui s'épanouit sur ce petit meuble en capricieuses arabesques est contenue par la gravité architecturale d'un cadre d'ébène dont la saillie, un peu dominante, protège les ornements d'apparence plus frêle et les soustrait à tout frottement. Ajoutons que par un raffinement d'artiste, M. Fourdinois n'a donné à ce gracieux décor que l'apparence de la légèreté. Car ces sculptures de différents bois, par un procédé dont il est l'inventeur, forment une mosaïque indestructible, d'une solidité, d'une homogénéité qui défient le temps. Les plus fins méandres de poirier ou d'amarante, qu'on voit apparaître, au lieu d'être incrustés ou plaqués, pénètrent dans toute la profondeur de la plaquette de bois et font corps avec le meuble.

Meubles exécutés par M. Henri Fourdinois. — Voici du même artiste un meuble-cabinet et un meuble-étagère qui, sans prétendre à l'originalité sous le rapport de l'invention, sont des modèles de parfaite exécution. Le premier avait été présenté sous le voile de l'anonymat au concours ouvert en 1882 par la Société de l'Union centrale, à l'occasion de sa septième exposition (*Bois, Tissus et Papier*) : il obtint la plaquette d'or. Le second, d'une fabrication plus courante, n'en est pas moins un spécimen achevé d'élégance et de bon goût.

Pour les planches qui représentent une série de carreaux de Bourgogne, et un plat russe, le lecteur se reportera aux articles spéciaux qu'elles accompagnent.

COMMODE ORNÉE DE BRONZES CISELÉS
par Cressent, ébéniste du Régent (XVIIIe Siècle)
(Collection de Sir Richard Wallace)



ÉCOLES

Les écoles françaises de dessin a l'exposition de la Nouvelle-Orléans. — Quand il fut question, l'année dernière, d'envoyer à l'exposition de Londres les documents relatifs à l'enseignement du dessin dans nos écoles, on hésita un peu; on craignait de n'avoir point la première place parmi les autres nations exposantes. La réforme de l'enseignement du dessin dans les écoles primaires, secondaires et dans les écoles normales de France est récente; en Allemagne, en Angleterre et surtout en Belgique, elle date déjà de plusieurs années. On s'enhardit cependant en présence des résultats considérables obtenus, et l'on alla à Londres. L'exposition française de l'enseignement du dessin obtint un grand succès. Tous nos concurrents furent écrasés par la supériorité de nos méthodes, de nos modèles et des travaux des élèves de nos écoles. L'Angleterre fit les démarches les plus flatteuses et les plus pressantes pour obtenir que le ministère français lui cédât et les spécimens de ces travaux et des séries de modèles.

Ce succès a engagé le ministère des Beaux-Arts à participer largement à l'exposition de la Nouvelle-Orléans. Il a réclamé pour les écoles de dessin seules un emplacement de 400 mètres de développement dans le palais d'éducation. Dix-huit grandes caisses, dont dix qui renferment les envois de l'exposition de Londres, viennent de partir pour l'Amérique.

Cette exposition comprendra : les programmes officiels d'enseignement du dessin adoptés dans toutes les écoles de France, aussi bien dans les écoles spéciales d'arts décoratifs créés par les municipalités ou par l'État que dans les écoles primaires; des séries de modèles, moulages en plâtre, photographies, dessins, gravures, adoptés pour ces écoles; des choix de travaux exécutés par les élèves des écoles primaires, des écoles primaires supérieures, des écoles normales, des collèges et lycées et des écoles spéciales régionales, au nombre de 19, les écoles de Bourges, Rouen, Dijon, Marseille (sections des filles et des garçons), Douai, Limoges, Saint-Pierre-lès Calais, Roubaix, Poitiers, Bordeaux, Nancy, Montpellier (sections des filles et des garçons), Paris (école spéciale de jeunes filles), Toulouse, Alger, Lyon, Nice, Lille, Valenciennes. L'envoi de l'école spéciale de Tours est particulièrement remarquable pour ses travaux de coupe de bois et de pierre et pour ses dessins de machines. Cette école a pris une importance telle que la Compagnie d'Orléans en fait suivre les cours par la plupart des jeunes gens de ses ateliers, auxquels elle paye le temps qu'ils passent à l'école. La direction de ces cours est confiée, d'ailleurs, à un contremaître des ateliers de la Compagnie.

Le Ministre des Beaux-Arts a joint à ces spécimens de travaux d'élèves toute la série des pièces formant les musées d'art scolaire, tels que la commission spéciale du Ministre les a institués. Ces musées sont de quatre catégories : la première, celle des écoles primaires de garçons, comprend vingt-quatre spécimens, tant de sculpture que de gravure, entre autres *la Vénus* d'Arles, *le Penseur* de Michel-Ange, *le Lion* de Barye, *le Vacher* de Paul Potter, *le Bouvier* de Claude Lorrain, *le Jeune homme à la tête laurée* de Léonard de Vinci. La deuxième, spéciale aux

écoles de filles, présente comme pièces principales *la Jeanne d'Arc* de Rude, *le Saint Jean de Mina* de Fiesole, *la Sainte Famille* de François Ier, *les Muses* de Prud'hon. La catégorie de l'école normale se compose d'un choix plus étendu de productions artistiques de diverses périodes et de divers styles; le moyen âge et les temps modernes s'ajoutent aux moulages d'après l'antique et aux reproductions des chefs-d'œuvre de la Renaissance. Enfin, le musée des lycées forme, pour ainsi dire, une histoire complète de l'art au moyen des principaux types : le catalogue s'ouvre sur le portrait de *Rhamsès II* et se termine par des œuvres des statuaires modernes.

L'exposition française de l'enseignement du dessin n'obtiendra pas à la Nouvelle-Orléans un succès moindre qu'à Londres, bien que la concurrence y doive être aussi sérieuse : car les États-Unis ont donné au dessin une grande place dans leur enseignement public; les écoles spéciales, dotées fort richement par les fondations particulières, abondent dans les grandes et petites villes.

MUSÉES

— Paris va bientôt posséder un nouveau musée, grâce à la générosité d'un célèbre collectionneur. M. Guimet fait don à l'État, pour être transférées à Paris, dans un palais spécial qui va être construit sur la place d'Iéna, des collections considérables qu'il a rapportées de ses voyages et qui représentent une valeur de cinq millions.

Le Musée Guimet se compose de deux parties : une collection d'objets servant au culte de tous les peuples anciens et modernes de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique, et une collection considérable de céramique orientale. Au Musée est annexée une bibliothèque spéciale de manuscrits et imprimés relatifs aux religions païennes, et, détail original, une sorte d'école où des prêtres bouddhistes, brahmanistes, etc., appelés de la Chine, du Japon, de l'Inde et de Ceylan par M. Guimet, et entretenus ici à ses frais, passent leur temps à traduire en notre langue les rites sacrés de tous les cultes.

Le Musée sera livré au public dans deux ans.

— M. Edmond Saglio, conservateur du département de la sculpture moderne et des objets d'art du moyen âge et de la Renaissance au Musée du Louvre, a été envoyé en mission par le ministère de l'instruction publique, afin d'étudier les Musées de l'Allemagne dans leurs rapports avec les écoles d'art industriel.

MANUFACTURES

Le concours de Beauvais. — Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a arrêté le sujet du concours émis par la commission de la manufacture nationale de Beauvais pour l'année 1885.

Le sujet est un *écran*, devant être reproduit en tapisserie d'une hauteur d'un mètre. La première épreuve consistera en une esquisse peinte au tiers d'exécution.

Les concurrents, pour remettre les esquisses au secrétariat de l'École des Beaux-Arts, ont eu jusqu'au 22 avril 1885.

Le prix sera d'une valeur de 2,000 francs, et les quatre projets admis à la seconde épreuve recevront chacun une somme de 250 francs.

Le concours de Sèvres. — Le concours de cette année, on le sait, est l'exécution d'une cheminée. L'épreuve d'essai, il faut le reconnaître, n'a été rien moins que brillante. Un seul concurrent a été admis à la seconde épreuve; c'est M. A Fournier, élève à la manufacture nationale de Sèvres. En conséquence, M. Fournier devra exécuter, d'après l'esquisse, un modèle en plâtre de sa cheminée, sur lequel portera le jugement du second degré.

FAITS DIVERS

Une collection d'objets de serrurerie, présentant les types les plus intéressants au point de vue de l'art, et composée de 1,000 pièces environ, avait été formée, à Strasbourg, par M. Lipman. On pouvait la visiter assez facilement dans la maison de la rue Thiergarten, où son propriétaire l'avait installée. Cette collection, pour l'acquisition de laquelle un des musées de Paris était en pourparlers, vient d'être vendue à la ville de Strasbourg, pour le musée industriel qu'on doit prochainement fonder dans cette ville. Citons, parmi les plus remarquables objets de serrurerie de la collection Lipman : une serrure du moyen âge pouvant rivaliser avec les travaux les plus délicats de l'orfèvrerie; deux curieuses serrures du XVIIe siècle; une plaque de ceinturon en bronze, faite à la main et représentant une chasse; quelques coffrets travaillés à jour et qui ont dû exiger une adresse de main miraculeuse; deux dauphins d'une exécution artistique; trois armures en miniature, datant du temps de Louis XIV et provenant de la Citadelle, où elles avaient servi d'ornement à des bâtiments militaires; une collection des plus curieuses de clefs du XIVe siècle et des siècles suivants, aussi remarquables que les serrures et décorées de figurines en ronde bosse, de chiffres, d'armoiries; des heurtoirs ou marteaux de porte datant des quatre derniers siècles et dont quelques-uns sont de vrais chefs-d'œuvre d'ornementation, etc.

Les vestiges de l'architecture romaine en Allemagne. — Les journaux de Berlin annoncent que l'empereur a donné une somme de 16,400 marcs (20,500 francs) pour les travaux de restauration et d'entretien d'un ancien château fort romain situé dans la région du Taunus, près de Hombourg, et connu sous le nom de Saalburg. Ce château fort a été construit vers l'an II après J.-C. par le général romain Drusius.

Le prix Crozatier. — La commission chargée de décerner le prix d'encouragement fondé par M. Crozatier a jugé les résultats du concours d'ornement, ouvert, en 1884, entre les ouvriers ciseleurs de Paris.

Les œuvres étaient au nombre de onze, présentées au concours par six concurrents.

La commission a accordé le prix de 500 francs à M. Tault, qui a exposé une applique d'éventail or, pris sur pièce, et une plaquette honorifique, or repoussé.

Une première mention à M. Collet, qui a exposé un pommeau d'épée et une garde d'épée de combat, acier pris sur pièce.

Une deuxième mention à M. Chéron, qui a exposé un patin Louis XIV.

Une troisième mention, *ex æquo*, à M. Laveissière, qui a exposé un socle de pendule Louis XIV, et à M. Gillot, qui a exposé une coupe porte-cartes style Renaissance.

L'art et la géométrie dans l'œuvre de Raphael. — La Société allemande d'art industriel, réunie naguère à Berlin, a entendu une intéressante conférence du peintre Bochenck sur

le procédé technique dont Raphaël s'est servi dans la composition de ses œuvres. Suivant lui, tous les tableaux de Raphaël ont pour base première un plan déterminé d'avance et formé par des figures géométriques. Dans la *Dispute,* par exemple, on reconnaît comme forme fondamentale deux demi-cercles tangents; dans l'*École d'Athènes,* un certain nombre de lignes dirigées en sens contraire et allant se perdre à l'horizon; dans l'*Attila,* deux lignes se croisant réciproquement, etc. A l'appui de sa thèse, l'orateur a produit les photographies des principaux tableaux de Raphaël.

— La décoration de la salle des maréchaux, au ministère de la guerre, est dès à présent terminée; elle se compose de quatre panneaux, *la Force, la Loi, le Courage* et *la Prudence,* dus au pinceau de M. Thirion. Le même ministère recevra prochainement une statue en marbre de Carnot: auteur, M. Cougny.

L'ÉGLISE DE SAINT-VINCENT-DE-PAUL, A MARSEILLE. — On achève en ce moment d'importants travaux à la nouvelle église de Saint-Vincent-de-Paul, à Marseille.

La sculpture et les ornementations sont achevées depuis le sommet des flèches jusqu'à l'étage des cloches. L'église, en entier, sera livrée au culte, avant que l'ornementation de la partie inférieure soit terminée. Sans parler des ornements, chimères, gargouilles, etc., il n'y aura pas moins de 900 statues ou figures à sculpter sur la façade. Et ces travaux occasionneront une dépense de plus de 600,000 francs dont l'entreprise ne dispose pas en ce moment.

L'intérieur est achevé, sauf l'ornementation des chapiteaux. Les vitraux des fenêtres hautes sont en place; ils représentent des sujets tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament. On pose, en ce moment, ceux de la partie basse. Ils ont coûté, les premiers, 100,000 francs; les seconds, 145,000 francs. Tous sortent des ateliers de l'éminent peintre verrier Ed. Didron, notre collaborateur érudit de la *Revue des Arts décoratifs.*

Il convient de citer la grande rose de la façade principale, dont l'effet est remarquable à l'intérieur, tant par sa découpure gracieuse et hardie que par les couleurs harmonieuses et vives de ses verres dont le sujet est la glorification de l'Agneau pascal.

On remarque aussi, au passage du trifolium, des vitraux en grisaille à dessins fort riches.

Mais une partie intéressante entre toutes de l'œuvre de M. Didron, c'est, sans contredit, le vitrail qui décore la cinquième fenêtre de la nef latérale donnant sur le cours Devilliers. Il représente la vie de saint Louis — patron du donateur Mgr Robert, — en une douzaine de médaillons figurant les événements principaux, depuis la naissance jusqu'à la mort de Louis IX.

Détail assez curieux à noter : la nouvelle église Saint-Vincent-de-Paul sera éclairée au gaz et chauffée par un système complet de calorifères.

BELGIQUE. — On écrit de Saint-Nicolas au *Fondsenblad* de Gand : « La décoration de notre hôtel de ville gothique, bâti sur les plans et sous la direction de M. Pierre Van Kerckhove, ancien élève de l'école Saint-Luc de notre ville, s'achève peu à peu. Le cabinet du bourgmestre, entre autres, est orné d'une peinture murale qui, sous le rapport du goût, du caractère et de son harmonie avec le style du monument, est remarquable dans toutes ses parties.

« Elle a été exécutée par M. Remi Gœthals, lui aussi ancien élève de l'école de Saint-Luc.

« Sur la cheminée de la salle dont je parle, au milieu de rinceaux traités à la manière gothique, on remarque l'écu de la ville entouré des blasons de tous les chefs-lieux de canton de l'arrondissement de Saint-Nicolas, tandis que, sur la partie inférieure, se détachent les armes du pays et de la province.

« De la partie inférieure des murs de la salle, ornée de lambris de bois de chêne, s'élève un arbuste luxuriant chargé de fruits; autour du tronc courent et s'entremêlent des tiges de fleurs et dans ses branches sont posées des multitudes d'oiseaux aux ailes bigarrées. Cette végétation parcourt toute la chambre. Aux nœuds des branches, rappelant les métiers, pendent d'élégants écus, conçus d'après les règles les plus sévères de la science héraldique. Tout chargés d'or et resplendissant des plus brillantes couleurs, ils donnent à la salle un aspect ancien; on se croirait transporté au milieu de ce moyen âge, où les métiers, alors dans toute leur splendeur et leur puissance, ne manquaient jamais d'orner leurs lieux de réunion des emblèmes de leurs industries florissantes.

« Sur un faucon on lit la devise suivante de notre regretté littérateur Conscience et tirée de son *Lion de Flandre : De ambachten werkten gezamenlijk voor de algemeene welvaart.* (Les métiers

travaillaient de concert pour la commune prospérité.)

« Je ne puis terminer sans rendre justice à l'éminent architecte M. Pierre Van Kerckhove. Toutes les boiseries qui ornent cette salle et qui sont travaillées sur ses dessins, excitent l'admiration des nombreux étrangers qui visitent notre splendide hôtel de ville.

« Aussi l'académie de Saint-Luc en tire une grande gloire. Honneur à cette école, qui par ses maîtres et ses élèves a relevé la vieille architecture flamande et a fait revivre les anciennes splendeurs de notre art national. »

La restauration de la salle gothique de l'hotel de ville de Louvain soulève de nombreuses objections.

La lourde porte d'entrée en ogive avec tympan sculpté est loin, dit-on, de posséder le caractère des anciennes portes originales du vestibule du rez-de-chaussée. Les châssis de fenêtres, d'une seule pièce, pourraient avantageusement être remplacés par des châssis s'ouvrant comme ceux du xve siècle en deux parties distinctes. Les volets nouveaux, maladroitement accrochés aux anciens gonds, ne gagnent pas à être comparés aux anciens volets à l'aspect rude à l'extérieur, mais à la face intérieure ornée d'élégantes sculptures. La ferronnerie de la grande porte n'est point dans le style de l'époque; son dessin manque de tout caractère. Les peintures monumentales qui auraient dû orner la salle sont remplacées par des tableaux qui détruisent toute ordonnance architectonique.

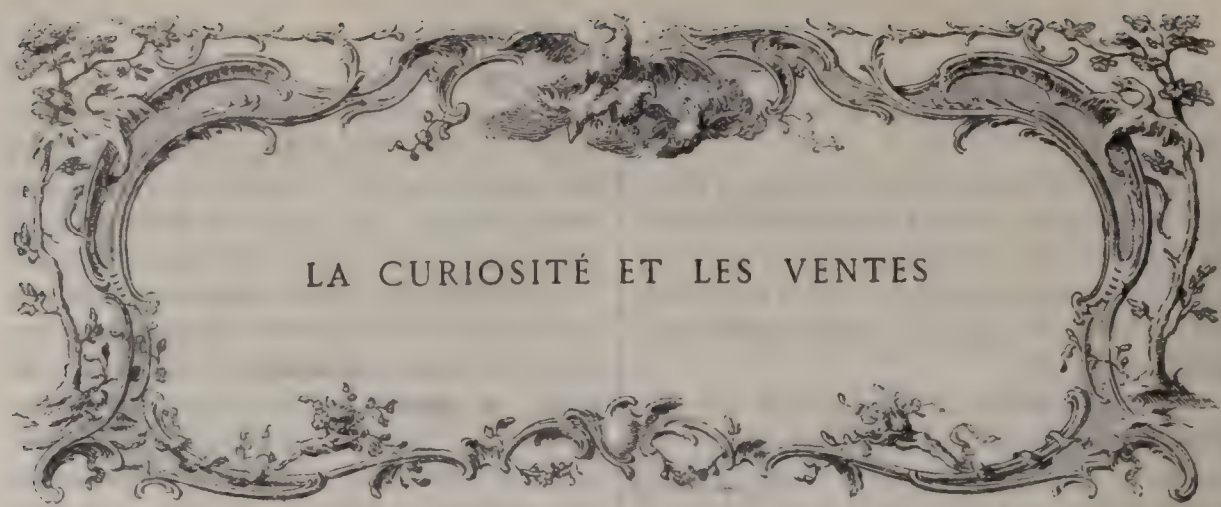
NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Toutes les personnes qui ont souci des choses d'art ont vu avec regret disparaître, lambeau par lambeau, la merveille du bord du Lignon, ce chef-d'œuvre de la Renaissance italienne, le château de la Bâtie d'Urfé.

Nous apprenons avec une vive satisfaction qu'une importante monographie de la chapelle et du château vient de paraître.

L'auteur du texte est M. le comte de Soultrait. Quant aux illustrations, elles sont tirées d'une collection très complète et unique, réunie, à force de temps et d'opiniâtres recherches, par M. Stéphane Geoffroy.

Le docteur Schliemann va publier prochainement, à Londres et à Leipzig, un ouvrage intitulé : *Le palais préhistorique des rois de Tiryu, ses anciennes peintures murales et ses anciens objets d'art.* Cet ouvrage sera orné de lithographies coloriées, de gravures sur bois, de plans, etc., d'après des dessins et croquis pris sur place.



L'HOTEL DROUOT

Quel art délicat et charmant que celui de la serrurerie française du XVIe au XVIIIe siècle! Le marteau fait souvent œuvre aussi artistique que l'ébauchoir. Où sont les landiers en fer forgé qui décoraient les grandes cheminées d'autrefois? Où sont les escaliers aux rampes ouvragées, les marteaux de porte avec leurs figures en ronde bosse, les verrous ciselés et les serrures aux mouvements compliqués qui intéressaient si vivement Louis XVI? les coffrets gravés, découpés, damasquinés où les grandes dames enfermaient leurs bijoux et souvent aussi leurs lettres amoureuses?

La collection de M. Piget, un serrurier d'art de talent, avait cela de remarquable qu'elle était une et homogène : de la ferronnerie et seulement de la ferronnerie. L'homme qui avait réuni tous ces objets s'était efforcé de reconstituer, par des documents authentiques, l'histoire d'un art dans lequel il était lui-même fort habile. Ses ouvrages pour les grands amateurs furent nombreux. Il travailla pour M. Dolfus, pour M. Heine, fit toute la serrurerie d'art de l'asile Mathilde, rue Saint-Honoré. A Saint-Germain l'Auxerrois, il répara bon nombre de verrous et de serrures anciennes, sans altérer en aucune façon leur caractère.

Voilà pour l'homme. La collection devait se ressentir de l'expérience et des connaissances de son propriétaire. Elle comptait effectivement des pièces qui méritaient plus qu'un coup d'œil rapide : des serrures aux lignes délicates; une console de lanterne élégamment décorée de rinceaux et de feuillages en fer forgé et peint, de l'époque Louis XIV; un marteau de porte dont la partie antérieure représente un homme nu, naïvement sculpté dans le goût du XVe siècle; un fer dont les coiffeurs se servaient, sous Louis XVI, pour aplatir les perruques. Ce dernier objet sort certainement des mains d'un habile faiseur du temps de Marie-Antoinette, car ses guirlandes de fleurs, sa tige cannelée indiquent, à ne pas s'y tromper, l'époque où il a été fait. C'est le style des dernières années qui ont précédé la Révolution. L'ouvrier qui battait avec cet instrument les perruques poudrées et enrubannées de ses clients ne se doutait guère, j'en suis sûr, qu'il avait entre les mains un si bel instrument.

Dans cette même vente Piget, j'ai remarqué un grand panier en fer découpé à jour, dont le couvercle est décoré d'un bouquet de tulipes et de marguerites peintes en couleur. C'était, paraît-il, l'enseigne d'un marchand de vin de la rue Saint-Honoré : *Au panier fleuri.* Je ne l'ai point retrouvé dans le livre fort intéressant de M. Fournier, l'*Histoire des Enseignes de Paris*, mais cela n'enlève rien à la valeur de cet objet, que quelques amateurs se sont disputé à la vente.

***

La collection Basilewski, achetée à la fin de novembre six millions par le gouvernement russe, contenait de très beaux morceaux dignes d'attirer l'attention de ceux qui aiment à étudier les modèles laissés par les artistes du passé.

La place qui m'est réservée ici ne me permet pas de parler longuement des pièces capitales que renfermait la galerie de la rue Blanche. Je renvoie mes lecteurs au beau livre que M. Darcel a publié sur cette collection. Aussi je ne m'attacherai qu'à la crédence française en bois de noyer, qui a son histoire. Achetée près de cent mille francs par M. Basilewski à M. Carrand de

Lyon, elle avait été primitivement trouvée par ce dernier chez un horloger de cette ville et payée cinq cents francs.

Cette crédence du commencement du XVIe siècle, ayant près de trois mètres de haut, dénote une période de transition entre le moyen âge et la Renaissance. Elle se compose d'un buffet à cinq faces, avec une porte en encorbellement sous un soubassement surmonté d'un gradin et d'un dôme. Sur le dossier, la Transfiguration, les Prophètes, le père Éternel, le Christ à nimbe crucifère. Détail très curieux et très typique : le buffet est couvert de saints placés entre des pilastres et des colonnes torses sous des dais gothiques. Cela démontre une fois de plus qu'un style qui naît ne se sépare jamais brusquement de ses ancêtres. Il est le résultat d'une évolution lente et de tâtonnements sans nombre.

Des collections comme celle de M. Basilewski, où potiers et céramistes, orfèvres et émailleurs, ébénistes et sculpteurs de tous les temps et de tous les pays sont représentés par des merveilles; des galeries de ce genre où le savoir et l'argent ont fait des prodiges, peuvent plus pour les arts que bien des livres et de volumineux traités in-folio. C'est dans l'étude constante des bons modèles que doivent se former, à notre époque, les vrais ornemanistes.

***

Je le répète encore, il y a toujours profit à regarder derrière soi. Ils seraient heureusement inspirés nos sculpteurs et nos ébénistes d'aujourd'hui, s'ils voulaient s'astreindre à faire plus simple, à chercher de belles lignes et à répudier toute cette profusion d'ornements qui nuit au galbe de l'objet et à l'élégance de sa forme.

A l'appui de ce qui précède, j'ai vu à la vente Salverte, faite par MM. Chevallier et Mannheim, le 11 décembre, un bureau Louis XV en marqueterie de bois de rose aux cuivres rocailles, ciselés et dorés (vendu 1,500 francs); une armoire avec quadrillages de bois satiné Louis XV (2,450 francs), un flambeau de bureau à deux lumières en argent ciselé (1,800 francs); qui avaient tous une simplicité de goût absolument charmante. — Leur style était d'une pureté absolue.

***

L'hôtel Drouot semble avoir repris, dans la dernière quinzaine de février, la physionomie des grands jours. Les Sèvres, pâte tendre, de M. Watelin et les Chine de première qualité du vieux père Fournier ont ravivé l'élan des amateurs.

La vente Watelin a démontré une fois de plus que les productions de notre manufacture nationale restent très recherchées. N'est-ce pas un hommage bien mérité rendu à notre porcelaine française? Où trouver ailleurs plus de grâce dans les contours, un goût plus sûr, des décors plus riants, des couleurs plus fines et mieux assorties? De 1753 à 1789 tout l'art du XVIIIe siècle est là. Lancret, Watteau, Boucher, Fragonard semblent avoir broyé leurs couleurs sur la palette de ces décorateurs. Et ces derniers eux-mêmes étaient des maîtres dans le genre.

Chacun avait sa spécialité. Les uns faisaient des fleurs comme Aubert, Bailly, Bardet, Becquet, Carrier, Houry, Mme Maqueret, Parpette, Mme Gérard; les autres des paysages, Anteaume, Bouillat, Evans, Ledoux, Mutel, Rosset; d'autres encore des bouquets détachés, Barre, Barrat, Bertrand, Binot, Boulanger, Mme Bunel, Mme Chanon, Michel, Pleiffer, Roux; d'autres enfin des animaux, Anteaume, Cartel, Chapuis, Falot, Gauthier, Tabary, Goernel. N'oublions pas les doreurs. Quoi de plus parfait que les ors de Vaudé, de Théodore, de Fontellion, de Leguay?

***

La collection de M. Watelin dont le catalogue, rédigé avec beaucoup de science par M. Gasnault, comptait plus de deux cents numéros, présentait, entre autres pièces curieuses, un pot-pourri splendide et deux vases de la République, remarquables par leur rareté et leur élégance.

Le pot-pourri est un vase de porcelaine d'une forme assez peu connue pour qu'une description ne paraisse pas inutile. Il ressemble généralement à une urne ou à un encensoir et son couvercle est percé de trous. Très à la mode dans les boudoirs coquets et parfumés du temps de la Pompadour et de la du Barry, il était destiné à répandre dans l'appartement une odeur douce et agréable exhalée par un mélange d'aromates et d'eaux de senteur qu'il laissait évaporer par ses orifices.

Celui de M. Watelin, à quatre faces et à médaillons décorés de fleurs et encadrés de rocaille à bords dorés, avait été fait par Aloncle, qui marquait d'un N. Le col et le couvercle étaient ajourés ou « percés d'yeux » comme on disait à l'époque. Cette belle pièce a été payée 6,000 fr.

Quant aux deux vases faits sous la République, de la forme des urnes, ils étaient à fond gros bleu, avec des anses à chaînons ajourés et des médaillons représentant, le premier, une femme élevant un bonnet phrygien au bout d'une pique; le second, une femme assise, tenant d'une main un lion en laisse et de l'autre un flambeau. Aux revers, des paysages allégoriques et des bouquets tricolores.

Très disputés à la vente à cause de leurs merveilleuses dorures, dues à Dodin et à Vincent, et surtout parce qu'à cette époque le règne de la pâte tendre était alors à peu près achevé, ces deux vases ont atteint facilement l'enchère de 5,100 francs. Ils ont été adjugés au musée Carnavalet, où nos lecteurs pourront les étudier à loisir.

***

La porcelaine de Chine a toujours ses enthousiastes. On peut en juger par les prix atteints à la vente Fournier. Il faut dire que cette porcelaine était de la meilleure qualité. Elle avait été choisie dans le bon temps par ce vieux marchand, l'un des doyens de la curiosité, mort l'année dernière. Son flair et ses connaissances l'avaient merveilleusement servi pour faire sa collection particulière.

Une assiette dite *aux sept bordures* à revers rouge d'or a été adjugée 1,480 francs.

Un grand plat creux à bords évasés, à larges bordures, mosaïque variée, à huit réserves d'objets sacrés, fond vert piqueté de noir et semé de fleurs; décor rayonnant de réserves contenant des fleurs, 2,560 francs.

Un personnage sacré assis sur un siège à dossier élevé, vêtu d'une longue robe émaillée en bleu turquoise; la tête, les mains et quelques autres parties sont réservées en biscuit, 1,200 fr.

Une paire de potiches turbinées, de la famille verte, à couvercle et col cylindrique, à fond émaillé noir, décoré en réserve d'un rocher entouré de pivoines, de pêchers et de magniolas en fleur au-dessus desquels volent des oiseaux, 7,000 francs.

Une autre paire de potiches turbinées, à fond de rinceaux d'or, décor dit *à mandarin*, ouverture cylindro-conique, couvercle formé par un chien de Fô, assis et doré, médaillons en réserve de différente forme et encadrés de filets noirs; sur les faces, des scènes familières; sur les côtés, fleurs, oiseaux et paysages, 3,100 francs.

Une garniture de cinq pièces en porcelaine du Japon; trois grosses potiches couvertes et deux cornets à renflement médian; décor bleu, rouge et or, bordure à lambrequins, 7,000 francs.

Le musée des Arts décoratifs avait chargé M. Mannheim d'acheter à cette vente un panneau en bois sculpté du temps de Louis XVI, représentant une nymphe qui danse en s'accompagnant du tambour de basque. Le crédit accordé pour cette acquisition était de 3,700 francs. Quelques amateurs poussèrent vigoureusement contre M. Mannheim, qui dut s'arrêter à 3,800 francs.

A ce moment, MM. Fournier, apprenant que M. Mannheim représentait le Musée des Arts décoratifs, le prièrent de continuer la lutte, s'engageant généreusement à faire au musée la remise de la somme excédant la limite du crédit.

La bataille recommença, mais la victoire resta enfin à M. Mannheim, auquel le panneau fut adjugé 4.700 francs.

La saison paraît battre son plein actuellement à l'hôtel Drouot, et nous aurons encore de chaudes journées, avant la fin de la saison, avec les grandes ventes que préparent nos principaux commissaires-priseurs.

DEMOCÈDE.

ERRATA.

Page 140, ligne 6, au lieu du mot *défense*, lire *défens*.
— 177, au lieu de *M. Tostat*, lire *M. J. Tortat*.

Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît.

CÉRAMIQUE (XVIIIe SIÈCLE)

Sté Gle des Applications photographiques.

PENDULE EN PORCELAINE DURE DE SÈVRES

FOND ROSE A ŒILS DE PERDRIX BLANC ET OR (FABRICATION DE 1770)

(Collection de M. A. Sichel.)

LE

BIJOU A TRAVERS LES AGES

I

APERÇU GÉNÉRAL

La bijouterie, qui est l'art de travailler l'or et les émaux, semble de nos jours tomber en défaveur.

La joaillerie, qui est l'art de monter les diamants, n'a jamais joui d'autant de vogue. On exalte le mérite de la dernière venue. Quant à la bijouterie, on la trouve très inférieure à celle que faisaient les anciens.

Les anciens, qui ne connaissaient pas la joaillerie, mettaient tout leur esprit et tout leur talent à exécuter, en or, les plus belles et les plus riches parures qu'ils pouvaient imaginer. Ils ont atteint une telle supériorité dans ce genre de travail qu'on ne les dépassera probablement jamais.

Mais on peut dire aussi que la joaillerie qu'on fait actuellement à Paris est tellement remarquable, qu'on peut la considérer comme ayant, au point de vue du goût, atteint au dernier degré de la perfection.

Toutes choses bien pesées, notre époque arrive donc avec un bagage presque satisfaisant.

A l'antiquité, les beaux bijoux en or.

A la renaissance, les fines ciselures et les précieux émaux.

Au XIXe siècle, l'art de monter élégamment le diamant.

Sans doute il serait préférable que l'art de travailler l'or et les émaux ne fût pas délaissé. Il n'y aurait nul inconvénient à ce qu'il marchât de pair avec la belle joaillerie, car l'une et l'autre ne répondent pas aux mêmes besoins. Le diamant ne fait réellement bien qu'aux lumières, tandis que la beauté de l'or et des émaux est encore augmentée par l'éclat du jour.

Une élégante ne peut s'autoriser de l'intention qu'elle a de se couvrir de pierreries le

soir, pour ne pas mettre de beaux bijoux d'or le matin. Les deux parures pourraient donc vivre en bonne intelligence, et, loin de se nuire, se faire valoir réciproquement.

Mais *on ne trouve plus de jolis bijoux d'or,* voilà ce qui se dit partout.

D'où cela vient-il? Les anciens avaient-ils des éléments de supériorité qui nous font défaut, et ces éléments sont-ils appréciables?

A la première de ces deux questions on peut répondre affirmativement, sans hésiter.

A la seconde, on peut répliquer qu'il se peut que quelque côté de ces éléments de supériorité échappe à notre attention, mais qu'il en est deux facilement appréciables qui sont : 1° la science des formes; 2° la matière employée.

LA SCIENCE DES FORMES

La production est toujours conforme aux besoins de la consommation. Il ne sied pas à ceux qui achètent d'accuser ceux qui fabriquent de mal faire, si c'est le médiocre qui se vend le plus. L'état plus ou moins relevé de la production industrielle d'un pays est déterminé, non seulement par l'effort de ceux qui produisent, mais surtout par le choix qui est fait, au milieu des choses produites, par ceux qui les consomment, c'est-à-dire par tout le monde.

Le *goût public* qui gouverne est donc le résultat d'une sorte de complicité tacite et générale, qu'il faut subir, bien qu'on en ait, mais dont il est permis de rechercher les causes.

Or ces causes, ou tout au moins une de ces causes, et, je le crois bien, la principale, tient aux mœurs, aux coutumes, à l'habitat; elle tient, en un mot, à la différence de milieu dans lequel vit, non seulement l'artiste moderne par rapport à l'ancien, mais aussi tout le monde. Car il est bien essentiel d'admettre que l'artiste ne fait que traduire l'expression de l'époque à laquelle il appartient; que s'il possède des facultés d'impression plus vives, et, pour les rendre, dans sa spécialité, des instruments plus parfaits ou plus précis que les autres hommes, les impressions éprouvées par lui et par les autres n'en sont pas moins identiques, ou, pour mieux dire, sont déterminées par les mêmes causes.

D'où il résulte qu'un artiste qui produit et qui a du succès ne fait que répondre aux besoins de son époque, qui reconnaît dans ses œuvres ce qu'elle éprouve ou ce qu'elle désire, sans être elle-même en possession du mode de l'exprimer. Ce n'est pas là la théorie de l'art pour l'art, j'en conviens, et les termes que j'emploie ne seraient pas les mêmes, s'il s'agissait d'œuvres d'une haute portée, pouvant devancer leur temps et ne devant être comprises que plus tard. Mais je crois devoir rester dans mon sujet; et comme je ne suppose pas qu'il soit à redouter qu'on devance son siècle en faisant de la bijouterie, comme, dans le même ordre d'idées, il faut convenir que le consommateur et le producteur, ayant en quelque sorte les mêmes notions en esthétique, les œuvres de l'un correspondent exactement aux besoins de l'autre, il en résulte que l'artiste industriel n'est absolument que *l'agent d'expression* de la civilisation à laquelle il appartient.

Ce point de départ étant acquis, il est facile de concevoir quelle action peut avoir, sur cet *agent*, le milieu dans lequel il se meut.

Les objets qui nous entourent ont, sur notre esprit, une influence énorme.

Étant donné que, dans les beaux-arts, les inventions ne se produisent qu'en vertu d'une action réflexe, c'est-à-dire que l'artiste n'invente que relativement, que ses facultés sont une sorte de miroir disposé de façon que les objets s'y réfléchissent sous un jour particulier auquel son entendement est soumis, on conviendra que ladite réflexion ne peut se produire que conforme, au moins dans son origine, aux images dont elle est la répétition.

Et quelles images, je vous prie, viennent frapper le pauvre habitant des grandes

villes, le pauvre Parisien, si ce n'est celle d'une agitation monotone et vulgaire dans sa forme, aussi insignifiante dans ses manifestations que continue et fébrile dans ses effets!

L'artisan, dans l'antiquité, aussi bien que dans les époques intermédiaires, habitait de petites villes. Les plus grandes étaient petites par rapport au Paris d'à présent. La vie et son mouvement, telle qu'on la voit encore s'épancher sur les pas de porte, au milieu des rues, dans certaines bourgades d'Italie, était tout extérieure. Les arbres et les fleurs, avec tous les animaux qui en font leurs demeures, y étaient mêlés aux habitations. L'homme était en communication constante avec la nature. La forme d'une herbe, la contexture d'une feuille, les masses de verdure, les oiseaux, les animaux domestiques, les bestiaux même lui étaient familiers. La contemplation constante et inconsciente, pourrait-on ajouter, d'éléments naturels inscrivait, au fond de son cerveau, des images qui s'en emparaient et dont il subissait, même à son insu, l'impérieuse domination. Il en résultait que son esprit était hanté par *les formes*.

Supposons un même motif, une colombe à faire en or, par exemple, et je dis une colombe comme je désignerais tout autre sujet, et voyons comment aura procédé l'artisan étrusque et comment s'y prendra l'ouvrier parisien, pour reproduire son modèle.

Le bijoutier étrusque, dont nous nous représentons volontiers l'atelier placé près d'un jardin, entouré de constructions basses au milieu desquelles circule en abondance l'air et la vie, a vu, chaque jour, et depuis son enfance, des colombes qui viennent se poser sur le bord de sa fenêtre, qui volent, se poursuivent dans les branches et s'ébattent sur le sol. Sans y penser, il en a appris la forme, les allures, il en connaît tous les traits caractéristiques. Il a, en quelque sorte, emmagasiné dans son esprit les gestes de la colombe, au même titre, je le répète, que ceux de tous les objets agréables qui lui ont passé journellement devant les yeux.

Eh bien! lorsqu'il voudra faire, en or, une colombe, ce n'est pas lui qui ira la trouver, c'est elle qui viendra lui dire : « *fais-moi* ».

La forme dont il sera hanté le sollicitera. La colombe se fera en quelque sorte d'elle-même, et elle se fera, comme elle aime à être faite, c'est-à-dire avec tout son esprit.

Mais notre pauvre bijoutier parisien! — et je ne parle que de celui qui a quelque souci de son œuvre, — enfoui dans les toitures de hautes constructions à six étages, qui lui cachent presque jusqu'à la vue du ciel, quelles impressions perçoit-il? On peut se dispenser de les décrire. Il n'est certes sollicité par rien de naturel, de poétique ou de gracieux. Il n'a, pour tout mobile, que la nécessité de vivre et de faire vivre les siens, et tous les matins il se demande, en se creusant le cerveau, ce qu'il pourrait bien créer de nouveau. Il cherche, il cherche sans guide, sans préférences. Alors il lui vient l'idée de faire une colombe. C'est joli, une colombe. Mais il n'en a jamais bien regardé. Alors il feuillette des gravures. Il rencontre ce qu'il lui faut. C'est mauvais, car c'est un autre, en quête comme lui de moyens d'existence, qui l'a dessinée de mémoire. Qu'importe! il s'en sert et la dénature encore en la reproduisant.

Ou bien il s'adresse à un modeleur. Si celui-ci est consciencieux, il cherche à voir une colombe une fois, deux fois peut-être, puis se met à l'ouvrage. Ouvrage qui ne sera que le souvenir incomplet d'une impression fugitive, qui aura quelque chose de la forme du modèle, mais auquel il manquera l'allure intime qu'on ne peut connaître en une ou deux séances. Le ciseleur viendra par-dessus, fera des plumes, et alors... il ne restera plus rien, plus rien que ce qu'on est convenu d'appeler du chic.

Et voilà comme on passe à côté de tout ce qu'il faut, sans s'en douter.

Puis vient le consommateur, dont l'éducation ambiante est la même que celle du fabricant. N'ayant, comme lui, qu'une vague notion de ce que peut être une colombe, il

la reconnaît cependant, sans doute à ses plumes, surtout à ce que lui dit le vendeur, et, bien plus frappé par l'idée mignarde ou emblématique qu'éveille en son esprit le mot *colombe,* que par la forme du sujet qu'il ignore, il achète de confiance et s'en va bien heureux.

On pourrait, à ce propos, dire en parodiant un mot resté célèbre : — *Un peuple a toujours la bijouterie dont il est digne.*

J'ai pris pour exemple un bijoutier étrusque, comme j'aurais, bien entendu, choisi un artiste flamand, français ou italien du moyen âge et de la Renaissance. Les conditions d'habitation étaient presque les mêmes pour les uns et les autres. Tous ces artistes vivaient entourés de leurs modèles, ou, pour m'exprimer plus exactement, pouvaient prendre leurs modèles dans ce qui les entourait.

Quand un sculpteur moderne veut représenter une belle image féminine, où va-t-il la chercher? Il puise dans ses souvenirs, nourris des formes antiques et des idées de la Renaissance. Il ne sait ni comment la coiffer ni comment l'habiller. Il prend un peu par ci, un peu par là, car, de bonne foi, il ne peut faire ce qu'il voit. Il ne peut lui mettre ni un chapeau, ni un bonnet, ni même une coiffure en brillants, cela semblerait ridicule. Pourquoi?

Il y a un chapitre à écrire sur ce *Pourquoi.*

Les anciens la faisaient, cette gracieuse image, telle qu'ils la voyaient. Le public la reconnaissait et lui faisait bon accueil.

Le même procédé, employé aujourd'hui, exciterait un fou rire. L'artiste le sent bien. Il est du reste aussi éloigné de se conformer à cette méthode que le public de l'accepter. Que fait-il alors?

Il cherche de petites inventions de fantaisie, une sorte de négligé de convention dans le dérangement de la chevelure, quelque chose qui ait l'air naïf et qui soit croustillant, rien enfin qui existe et qu'on ait vu nulle part. Ce travail s'accomplit avec peine, par une succession d'efforts du cerveau; il n'en sort rien de caractéristique; cela rappelle tout et ne ressemble à rien, et, quand la vogue en aura passé, s'imprégnera d'un certain ridicule vieillot et ne se rapportera à aucun souvenir, à aucune époque réelle, à aucun style, à aucun monde.

L'effort énorme que l'artiste moderne est contraint de faire, lorsqu'il veut produire, effort qui consiste à s'isoler de tout ce qui l'entoure et à évoquer l'image d'objets qu'il ne voit jamais, les anciens ne le connaissaient pas. Ils produisaient en restant dans leur milieu et à l'aide de leur milieu.

La différence est grande entre l'un et l'autre, on en conviendra, car le milieu qui vient en aide à l'un, crée, au contraire, des difficultés à l'autre. Ce dernier, séparé de la nature, qui a été et reste la grande inspiratrice de toute œuvre originale, va voir les musées, s'il appartient à la race des travailleurs modestes qui croient encore avoir quelque chose à apprendre. Il faut bien chercher son inspiration quelque part. Il en revient pour rééditer le centième exemplaire de sujets qui sans doute sont fort beaux, mais qui ne sont eux-mêmes que des interprétations. Les sources vives lui sont fermées.

Ce que j'appelle les sources vives, pour un art secondaire comme est celui de la bijouterie, ne se compose pas seulement d'éléments puisés dans la nature. Il peut aussi emprunter son inspiration soit aux arts de premier ordre, soit aux spectacles, soit aux idées.

Il est facile d'apprécier combien d'éléments variés ont influencé successivement les inventeurs de bijoux. Ce travail offre d'autant plus d'intérêt, que le mode d'ornementation adopté par chaque peuple nous raconte en quelque sorte l'histoire des productions qui

l'entouraient, des spectacles dont il jouissait, de toutes les choses ambiantes, souvent même de ses préoccupations et de ses croyances.

On trouvera dans la disposition du sol de la primitive Égypte la raison qui fit du lotus la base principale de tout le système d'ornementation adopté par le peuple qui l'habitait. Les alluvions successives amenées par les débordements périodiques du Nil, qui en ont exhaussé le sol de plus de cinq mètres en moyenne [1] et qui ont fini par acquérir, par le tassement, une grande résistance et une grande solidité, offrent encore assez de surfaces marécageuses, pour que, d'après l'état actuel, il soit facile de concevoir quel devait en être l'état primitif. Une grande partie de l'Égypte, tout le Delta, était alors un vaste marécage où les plantes aquatiques, et particulièrement le lotus, croissaient en abondance. La fleur en était belle, offrant un épanouissement rayonnant très propre à servir de thème à l'art décoratif. Les Égyptiens l'appliquèrent à tout.

Les Grecs, imbus de leurs dogmes panthéistes, personnifiés dans leurs divinités aimables et par leurs attributs, reproduisent en or des têtes de bacchantes, des petits génies ailés qui ressemblent à des amours, des colombes, des masques de faunes, tout le bagage enfin de leur mythologie épicurienne.

Les Étrusques, auxquels les Asiatiques antérieurs avaient apporté l'art de la divination, avec son cortège de sphinx, de chimères, de griffons, d'oiseaux à face humaine, d'hommes à queues de poisson, de lions et de panthères qui se dévorent, gardèrent ces terribles images jusqu'au jour où, entraînés eux-mêmes par des idées plus riantes, ils participèrent à l'expansion péninsulaire. Leurs typhons anguipèdes devinrent alors des tritons et des sirènes, leurs panthères, au lieu de s'entre-dévorer, se mirent à mordre des raisins et s'attelèrent, par des guirlandes de fleurs, à des chars dorés remplis de bacchantes émues. Les amphores, les cornes d'abondance, les feuillages, les fruits, les créatures élégantes telles que le cygne et le paon, tout ce qui était gai, beau et aimable leur devint familier. Ils rentrèrent dans la grande famille italo-grecque.

Le charme, dans cette heureuse civilisation, courait les rues. Les statues, les bas-reliefs, les peintures, tout au dehors était une fête pour les yeux, tout était source d'inspiration. L'air, le soleil animant, échauffant aussi bien les cerveaux des artistes que les contours et les couleurs des modèles, il eût fallu être sourd, aveugle ou manchot pour ne pas enfanter de jolies créations. Au moyen âge, l'idée religieuse domine toutes les préoccupations. Les orfèvres s'en inspirent exclusivement. Ils reproduisent des adorations, des passions, des crucifixions, des mises au tombeau. L'or se contourne en ogives, s'élance en flèches, se frise en chicorées.

Puis viennent les maîtres du xve siècle, qui renouent la tradition interrompue. Les Italo-Grecs avaient transformé les mythes terribles de la théogonie étrusque en images aimables et riantes, mais empreintes d'un certain sérieux. Ils en conservent plusieurs dont le beau caractère les a déjà frappés : ils gardent le sphinx, le griffon, le satyre, la néréide, mais ils semblent prendre à tâche de ridiculiser les autres ; ils leur déplument les ailes, leur allongent démesurément le cou, les font grimacer, tirer la langue. Ils les attachent à des rinceaux ou à des volutes par des ceintures métalliques, espèces de carcans ornés de pierreries qui les empêchent de saisir les grappes de fruits pendus devant eux. Ils en font des grotesques ; les plus terribles deviennent les plus ridicules. C'est la revanche du bon sens sur les terreurs de la superstition.

1. Le sol s'est élevé de cinq mètres à Thèbes, de plus en descendant vers le sud, de moins en remontant vers le nord, surtout dans le delta, où la vallée s'élargit considérablement. (*Revue de l'architecture et des travaux publics.*— La voûte égyptienne, César Daly.)

Toute l'antiquité réapparaît, travestie ou non ; elle devient l'idéal poursuivi par les grands maîtres, qui s'en inspirent sans la copier, et prend nom Renaissance.

Afin que rien ne leur manque, le faste de cette époque vient ajouter à ce régal de l'esprit le plaisir des yeux. Les cortèges brillants sillonnent les rues à toute occasion : ce ne sont qu'entrevues de princes, cavalcades, chasses, cérémonies de toutes sortes en grand costume d'apparat. Les modèles ne leur manquaient pas, car ils étaient loin d'avoir renoncé pour cela à s'inspirer de sujets religieux. A côté d'un pend-à-col qui représente saint Michel terrassant le dragon, n'en voyons-nous pas un autre, au musée du Louvre, sur lequel un seigneur du XVIe siècle chevauche avec une dame en croupe, et un faucon chaperonné sur le poing?

Toujours l'artiste obéit à l'influence du milieu dans lequel il vit.

On connaît l'origine du système d'ornementation qu'on désigne par le nom de *rouleaux* ou de *cuirs*. Il était d'usage, au moyen âge, de dessiner et de peindre les cartouches d'armoiries sur des peaux de bêtes. Ces peaux, exposées au soleil et aux intempéries, se roulaient sur elles-mêmes. La contraction des parties isolées, comme le cou et les pattes, produisait des effets variés et inattendus dont les artistes ne tardèrent pas à tirer parti. Ce fut le point de départ de tout un important système décoratif qui a pris une grande place, et dont les maîtres de la Renaissance ne manquèrent pas de s'emparer plus tard.

Les lacs et les rubans, les lettres enlacées, sans être des modèles pris dans la nature, exprimaient les idées de constance et d'attachement qui furent pendant un temps très à la mode. Ils ont fourni des motifs innombrables, et les idées galantes du XVIIIe siècle les firent marier aux guirlandes, aux couronnes, aux oiseaux emblématiques, aux trophées d'amour qui ornèrent les bergerades. C'est de la coquille, ou plutôt du coquillage mêlé aux cuirs étirés d'origine allemande, que découle l'invention du style appelé rocaille ou rococo.

Donc il semble indispensable à un artiste qui veut créer, soit de vivre en communication directe et constante avec la nature et tout ce qu'elle produit de puissant, de grand, de gracieux ou d'aimable, soit d'être entouré de belles œuvres, soit d'assister à de beaux spectacles, à de grandes pompes dont les élégances et les richesses pourront faire jaillir en son esprit l'inspiration ; soit d'habiter un pays dont les croyances, les convictions ou les tendances, traductibles en formes visibles et tangibles, lui fourniront des éléments décoratifs. Il importe d'ajouter que cette éducation des choses ne peut rester le privilège des seuls artistes; elle doit être le partage de tous, aussi bien du consommateur que du producteur, sous peine de rester stérile dans ses effets.

Aucune de ces conditions, qui sont toutes celles dont nous venons d'apprécier la puissance génératrice, ne semble réalisable aujourd'hui. Mais je ne crois pas à l'amoindrissement des facultés de la race humaine. Presque inappréciables pour nous, les développements, les transformations se continuent à travers le temps, et préparent lentement les éclosions réservées pour l'avenir.

LA MATIÈRE EMPLOYÉE

Tout le monde sait que l'or tout à fait pur ne se rencontre pas à l'état naturel. On trouve ce métal allié à une certaine quantité d'argent, qui peut varier entre 6 et 20 pour cent, suivant les contrées.

Les premiers artisans qui le mirent en œuvre l'employèrent tel que la nature le leur donnait; mais lorsque l'art de la fonte des métaux fut connu, on admit, comme règle générale, d'ajouter une fraction de cuivre à cet alliage naturel, afin de lui donner une résistance suffisante pour qu'il puisse supporter le travail et l'usage; car l'or tout à fait fin,

qu'on appelle à vingt-quatre carats ou mille millièmes, est mou presque autant que du plomb. La fraction d'argent qu'il contient lorsqu'il est à l'état natif n'en modifie pas la trop grande malléabilité. L'adjonction d'une partie de cuivre pur, dit cuivre rosette, peut seul donner de la résistance à l'alliage.

Cette adjonction fut pendant bien longtemps très minime et calculée juste pour obtenir la résistance nécessaire, sans cependant nuire à l'éclat naturel du précieux métal.

On peut admettre que les anciens et les fabricants de la Renaissance employaient le plus souvent l'or à vingt et deux carats, c'est-à-dire formé de vingt et deux parties d'or affiné et de deux parties d'alliage.

A ce titre de vingt et deux carats, l'or n'est pas oxydable. Il ne se noircit pas au feu, et les acides, à part l'eau régale qui attaque l'or pur, n'ont aucune action sur lui. Il reste d'une belle couleur jaune qui gagne à l'usage. Il peut recevoir indistinctement tous les émaux, il leur laisse toute leur transparence, toute leur coloration, et en augmente l'éclat. Bien qu'il puisse être poli, il n'en a pas besoin, ni d'aucune autre préparation. Sa beauté réside dans sa substance que rien n'altère.

La malléabilité de l'or à vingt et deux carats lui donne une plasticité remarquable. Les bijoux fabriqués à ce titre élevé offrent toujours un modelé souple, des contours gras et moelleux. Les lignes rigides et sèches, les angles aigus en sont absolument proscrits, par la raison assez simple qu'ils y sont difficilement exécutables.

Comme un bijou n'est pas une œuvre d'architecture, cette difficulté n'offre pas de grands inconvénients, et lorsqu'il s'agit d'estamper, de mouvementer, d'emboutir ou de coquiller une lame d'or à vingt et deux carats, le rendement se mesure exactement au goût et à la volonté de l'ouvrier qui accomplit le travail, car la souplesse et l'obéissance de la matière sont parfaites. S'il s'agit d'y faire des soudures, la supériorité de cet alliage se manifeste encore. J'ai exécuté en or à vingt et deux carats des travaux, presque des tours d'adresse, absolument irréalisables avec un alliage plus bas, comme par exemple de souder une suite de granulations microscopiques à une pièce moulée ayant un grand poids.

Une légende prétend que l'or à vingt et deux carats a été abandonné à cause de sa trop grande mollesse, qui le laisse se déformer à l'usage. Tout en reconnaissant, en partie, la justesse de cette objection, je suis cependant amené à constater que, pendant de longs siècles, on n'a pas employé un autre alliage, et que ce sont ces longs siècles qui nous ont laissé les chefs-d'œuvre que nous conservons précieusement dans nos collections, chefs-d'œuvre qui n'existeraient probablement pas, si les anciens avaient fait emploi de l'or à dix-huit carats.

On se plaît à exalter le caractère artistique des bijoux de la Renaissance. Ces ouvrages devaient leurs qualités autant à la matière employée qu'au mérite des artistes qui les ont conçus et exécutés. Ils sont de tous points irréalisables en or d'un titre inférieur. Voilà ce qu'il importe que sachent bien ceux qui semblent s'être donné à tâche d'écraser le présent de tout le poids du passé.

L'or à dix-huit carats est celui que nous employons de nos jours. A ce titre, le métal devient légèrement oxydable. Par suite d'un frottement prolongé, il noircit quelque peu le linge blanc. Il ne reçoit, en fait d'émaux transparents, que l'émail bleu, encore en diminue-t-il de beaucoup la chaleur et l'intensité. Il ternit et refroidit l'émail vert, de façon à le presque décolorer et à le rendre insupportablement sec. Il se refuse absolument à recevoir les émaux rouges et roses. Il exerce sur toutes les nuances qui dérivent de ces couleurs principales la même action délétère, quand on parvient à les y faire adhérer.

Le bijou fait en or à dix-huit carats a besoin, pour être achevé, d'être délivré de la calamine qui s'est formée à sa surface pendant le travail et sous l'action du feu, calamine qui

n'est autre que l'oxydation du cuivre qu'il contient. Ce travail se fait avec un grattoir qui en enlève l'épiderme. Puis il faut, soit le polir à l'aide, successivement, de ponce en poudre, de tripoli et de rouge, ou bien lui donner une couleur jaune, par une suite d'immersions dans un bain de sels et d'acides en ébullition.

Le premier travail, qu'on appelle *le poli,* lui donne un éclat superficiel et temporaire, qui est deux fois l'ennemi de toute forme un peu fine, de tout modelé quelque peu délicat. La première fois, parce que la polisseuse, à laquelle ce travail incombe, ne peut, quelque habile qu'elle soit, que déformer l'objet en l'usant pour le polir; la seconde, parce que après que le bijou est achevé de polir, il brille à un tel point que les grands contours en restent seuls saisissables à la vue, ce qui fait qu'on ne peut guère polir aucun travail plastique et que, par conséquent, la fabrication du bijou poli reste forcément limitée à certains modèles unis de forme simple.

Le second travail, qu'on appelle *la mise en couleur,* a pour but de donner au bijou un aspect aussi rapproché que possible de celui qu'on fait en or fin. En effet, il le rend jaune, mais d'un jaune trop cru, et seulement superficiel. L'usage fait à la longue disparaître la trace de ce jaune, sur les parties proéminentes, en y laissant réapparaître la couleur naturelle de l'alliage, et dépose une sorte d'oxydation noire ou vert-de-grisée dans les angles concaves. Ce qui fait qu'après un certain temps il a perdu tout le charme qu'il tenait de l'artifice, et qui n'était qu'une approximation. Si le bijou mis en couleur offre de grandes surfaces lisses et unies, elles se rayent outrageusement.

En un mot, l'*usage* qui donne au bijou fait en or à vingt et deux carats une si jolie patine, qui le rend plus beau et plus riche, détruit absolument les qualités superficielles de celui fait en or à dix-huit carats. De sorte que l'un devient plus laid, par les mêmes causes qui rendent l'autre plus beau.

Tout compte fait, l'or à vingt et deux carats, qui a l'inconvénient d'être un peu trop mou et de se déformer, est d'une couleur superbe, qui gagne à l'usage, tandis que l'or à dix-huit carats employé de nos jours offre la résistance nécessaire, mais perd, au porter, les couleurs et l'éclat qu'il a reçus dans son neuf.

Il me semble que rien n'empêche de marier ces qualités en doublant l'or à vingt et deux d'or à dix-huit, et d'obtenir ainsi une matière qui aura le charme de l'un et la solidité de l'autre. J'ai eu l'occasion d'appliquer ce procédé à des pièces qui devaient être particulièrement soignées, et je m'en suis très bien trouvé.

On s'étonnera peut-être de la grande admiration que je manifeste pour la belle couleur de l'or allié à un titre élevé; c'est que, maintes fois, je me suis trouvé à même d'en apprécier les qualités. Il faut voir des bijoux faits en cette matière portés dehors, au milieu de la verdure, sous la calotte des cieux, au grand soleil, pour subir la magie de ses effets. Il est aussi impossible d'en juger, sur des pièces renfermées dans des vitrines, que d'admirer la beauté vivante dans une nécropole.

Les fêtes des Grecs et des Romains se célébraient à l'air. Ils avaient les feux embrasés de leur ciel bleu, pour faire valoir la belle couleur de leur or, comme nous avons les milliers de bougies pour faire resplendir nos diamants. Ils avaient inventé le *bijou pour le jour;* nous avons inventé, pour la nuit, le bijou qu'on appelle *joaillerie.*

En somme, l'histoire des élégances de la parure féminine, à travers les âges, se résume en trois grandes phases.

Je placerai la première en Grèce, à l'époque où les lois défendaient aux Athéniens de paraître dans les processions sacrées, et même dans les lieux publics, autrement que vêtus de blanc. J'aime à me représenter l'or des diadèmes, des colliers, des fibules, des pendants se détachant sur des chevelures noires, courant en traits de feu sur des carnations brunes

et chaudes, et brodant de leurs arabesques capricieuses à reflets vivants les belles tuniques blanches aux plis simples.

La seconde sera en Italie, vers le commencement du XVIe siècle : j'admirerai, sur les épaules et dans les cheveux dorés des superbes Vénitiennes, des merveilles de ciselure et d'émaillerie. Autour de leur cou seront attachées de larges chaînes d'or, enrichies de rubis et de perles. Les damas de soie et les velours laisseront toute leur valeur aux délicatesses de ces bijoux fouillés avec art, qui, par leurs fins détails, sont de petits poèmes, et par leurs fières découpures, des ornements superbes.

Enfin je trouve la troisième à notre époque même, à la fin du XIXe siècle, et j'admire, au corsage élégant de notre gracieuse Parisienne, un chef-d'œuvre de joaillerie que jamais les siècles passés n'ont vu : c'est une fleur faite en diamants, qui semble respirer comme une fleur naturelle.

E. Fontenay.

(A suivre.)

ÉTUDE

SUR

LES COUPES PHÉNICIENNES

(SUITE [1])

ARRIVONS maintenant à la coupe découverte à Salerne.

Son médaillon central représente un roi égyptien tenant ses ennemis subjugués. Dans la grande zone, on voit des bouquets servant de mors à la figure d'Horus, à un cheval.

Les coupes, ou plutôt les quatre tasses de Céré, se ressemblent à peu près toutes.

Toutes représentent, dans leurs grandes zones, des files de cavaliers et de guerriers, des chars, puis des chasses, des combats de taureaux et de lions, l'Hercule tuant un lion et le lion victorieux posant sa griffe sur la tête d'un homme. Les guerriers ont la tunique égyptienne ainsi que la coiffure.

Dans une des tasses d'argent, reproduites sur la planche 9 de l'ouvrage de Grifi sur Céré, se trouve un sujet curieux : une femme nue et debout verse un liquide dans une coupe (comme celles qui nous occupe) et qui est tenue par un homme assis devant elle. Derrière, un homme assis de la même façon, tend une coupe semblable pour que cette femme lui verse à son tour le même liquide.

A gauche sont des femmes nues couronnées d'un diadème de forme bizarre.

Toutes les coupes du trésor de Céré sont du style égyptien. Les feuilles de lotus, la facture des animaux, les palmiers, la coiffure et le costume des hommes, les éperviers, tout rappelle Thèbes, y compris la représentation de la scène que nous venons d'indiquer et que M. Perrot a retrouvée sur une stèle égyptienne de l'époque saïte.

La dernière série est celle de Chypre : elle comprend huit coupes.

La première serait sans intérêt si elle n'était en or. Au centre, on remarque une rosace; tout autour, deux zones de palmiers; dans la plus centrale, des animaux aquatiques; dans celle du marli, des Antilopes.

La deuxième contient également une large rosace entourée d'un cordé et quatre ibex marchant au milieu des palmiers.

La troisième, en argent doré, est beaucoup plus curieuse; elle provient de Golgos.

Au centre, une petite rosace avec bouton; tout autour, formant l'ombilic, un cercle orné de lotus, séparés par des perles en pointillé, représente une scène aquatique. Les

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, 5e année, p. 549.

Patère en argent d'Amathonte (Musée de New-York).
(*Histoire de l'Art dans l'antiquité.*)

lotus semblent émerger de l'eau. Un homme et une femme paraissent nager : cette femme est nue et porte une coiffure égyptienne. Au pourtour, quatre sujets dont il est difficile de préciser les détails.

Ce sont quatre barques, dont l'une, quoique contenant deux rameurs, semble traînée par des chevaux, à moins que les conducteurs de chevaux, qui paraissent être suspendus dans les airs, ne soient dans un char placé derrière la barque.

Deux autres barques sont semblables à la première; sur la deuxième, sont des vases sur des trépieds et deux personnages dont l'un présente une fleur, tandis que l'autre semble tuer un oiseau aquatique; sur la troisième barque, un rameur à la proue, puis les trois femmes, souvent représentées, jouant du tambourin, de la flûte et de la lyre.

La quatrième barque est différente; elle a la forme d'un oiseau de mer. On y voit, sous un dais, un personnage assis, dont il est assez difficile de distinguer le sexe, mais qui semble être un prêtre ou une prêtresse. Au-devant, se tient, dans la position de l'adoration, un autre personnage debout, entièrement nu.

Tous ces sujets sont entourés de bœufs, de chevaux, d'arbres et d'oiseaux.

Cette décoration est d'un caractère égyptien très prononcé.

La quatrième coupe est une patère en argent provenant d'Amathonte. Il n'en reste que la moitié et elle ressemble à celle de Dali, que possède le Louvre.

La moitié restant représente, au centre, une rosace; au-dessus de la rosace, un pourtour de lignes brisées; au-dessus, une frise qui devait se composer de six sphinx ailés accroupis, portant l'uréus sur la tête; au-dessus deux traits séparés par un espace vide encordé; au-dessus, différents sujets.

A droite, un personnage agenouillé sur un chapiteau avec les deux mains dans la position de l'adoration : à côté, sur un piédestal semblable, un scarabée ailé, vu de dos, tient un globe dans ses pattes, puis un personnage, absolument semblable au premier.

Les trois figures semblent répétées sur l'autre côté de la coupe et dans la même zone.

Le personnage qui vient ensuite semble être un génie ailé à figure de femme; ses deux mains sont placées en avant, la gauche vers la terre et la droite en l'air. On voit ensuite un individu assis sur une touffe de lotus.

Le deuxième groupe se compose de deux personnages barbus, coiffés d'une tiare : ils arrachent une branche et tiennent le petit signe égyptien d'Osiris.

Le troisième sujet se rapporte au premier; un personnage debout, légèrement vêtu, regarde un génie ailé : il porte sur la tête un double uréus. On voit ensuite un personnage accroupi.

La grande zone représente le siège d'une ville. La première frise nous montre trois tours crénelées en briques; un mur, également crénelé, réunit ces tours; il y a deux guerriers sur deux tours et un seul sur la troisième. A droite, un soldat applique une échelle contre le mur; il est suivi de fantassins coiffés d'un casque à cimier (s'agirait-il de guerriers grecs?) et armés de la lance et du bouclier rond. Puis deux personnages revêtus d'une longue robe. A cheval, deux archers coiffés d'une tiare et portant une longue robe quadrillée et deux cavaliers.

Vient ensuite un char attelé de deux coursiers; mais on ne voit plus que les chevaux et l'aurige; un chien court à côté de ceux-ci. A gauche, deux soldats montent sur une échelle appuyée contre le mur; ils se couvrent la tête avec des boucliers à umbo saillant; nous regrettons de ne pas être de l'avis de M. Perrot, qui voit dans ces boucliers de légères claies d'osier. Ces armes défensives nous paraissent être en métal, et il suffirait de tourner la page du livre de M. le général Cesnola où est décrite la coupe d'Amathonte pour y trouver la reproduction d'un bouclier absolument semblable à celui qui figure sur

la coupe. Dans le voisinage, deux hommes coupent des arbres; au fond, on aperçoit trois palmiers et deux cavaliers, dont l'un porte une tiare.

La coupe de Curium est en argent doré.

Au centre, un génie ailé assyrien s'apprête à percer un lion de son épée; autour, en première frise, séparé du motif central par un cordé, on voit un combat de taureaux, puis

Patère de Varvakéion en cuivre jaune.
(*Histoire de l'Art dans l'antiquité.*)

deux taureaux paissant, une vache allaitant sa génisse, une scène de chasse, un arbre, puis un lion posant ses griffes sur un homme étendu à terre.

La seconde zone est remplie de sujets variés. On aperçoit des griffons en adoration devant la plante sacrée assyrienne, deux ours qui semblent lutter, deux ibex qui adorent également la plante sacrée, deux sphinx dans la même position et un génie ailé tenant dans ses mains une touffe de lotus, puis un personnage s'apprêtant à tuer un griffon qu'il tient par son aigrette.

La scène du centre représente un roi égyptien tenant ses ennemis accroupis devant lui et se préparant à les assommer avec une masse d'armes. Derrière, on voit un guerrier tenant un cadavre dans sa main droite et une palme dans sa main gauche.

La coupe de Citium, en argent doré, est actuellement au Louvre.

Elle a été décrite par M. de Longpérier dans le *Musée Napoléon III*.

Elle reproduit les objets le plus souvent répétés sur ces sortes de pièces.

Au centre, un Pharaon égyptien écrase ses ennemis avec une masse d'armes : dans l'autre main, il tient une palme. Autour, cinq sphinx répétés tiennent un homme terrassé sous leurs griffes; cinq griffons sont dans la même position.

La seconde coupe de Citium, en argent doré, est également au musée Napoléon III; elle est légèrement cassée.

Le centre est rempli par des étoiles à six rayons; chaque rayon, entrant dans la composition des étoiles, se trouve dans le dallage de la porte d'entrée du palais de Nimroud.

A la deuxième frise, deux sujets alternés représentent un génie assyrien transperçant un lion de son épée et un jeune homme saisissant un griffon par son aigrette et s'apprêtant à le transpercer.

Au marli, une longue frise représente une marche militaire : c'est probablement un défilé de troupes semblable à celui qu'on voit sur nos images d'Épinal. Du reste, les bâtiments assyriens ou égyptiens sont souvent recouverts de peintures ou de bas-reliefs du même genre. Un roi assyrien parade sur un char traîné par deux chevaux : à sa suite, viennent des archers, des cavaliers, un chameau, d'autres cavaliers et enfin des fantassins armés de lances et de boucliers.

Les personnages n'ont pas de style bien arrêté ni de costume bien défini.

La coupe d'Idalie, en bronze travaillé au repoussé et au trait, a été longuement décrite par M. Ceccaldi dans la *Revue Archéologique*.

Elle représente une cérémonie religieuse s'accomplissant devant un trépied servant d'autel.

Au premier plan, assise sur une longue chaise, une femme, qui paraît être une prêtresse, tient dans sa main droite un lotus et dans l'autre une petite boule. En face, on voit une autre femme tenant dans ses deux mains un objet indéterminé et, derrière celle-ci, une table sur laquelle sont placés deux vases en forme de bouteilles.

Derrière la prêtresse, trois femmes couronnées d'un diadème, comme celles qui les suivent.

La première joue de la flûte, la seconde de la harpe et la troisième du tambourin.

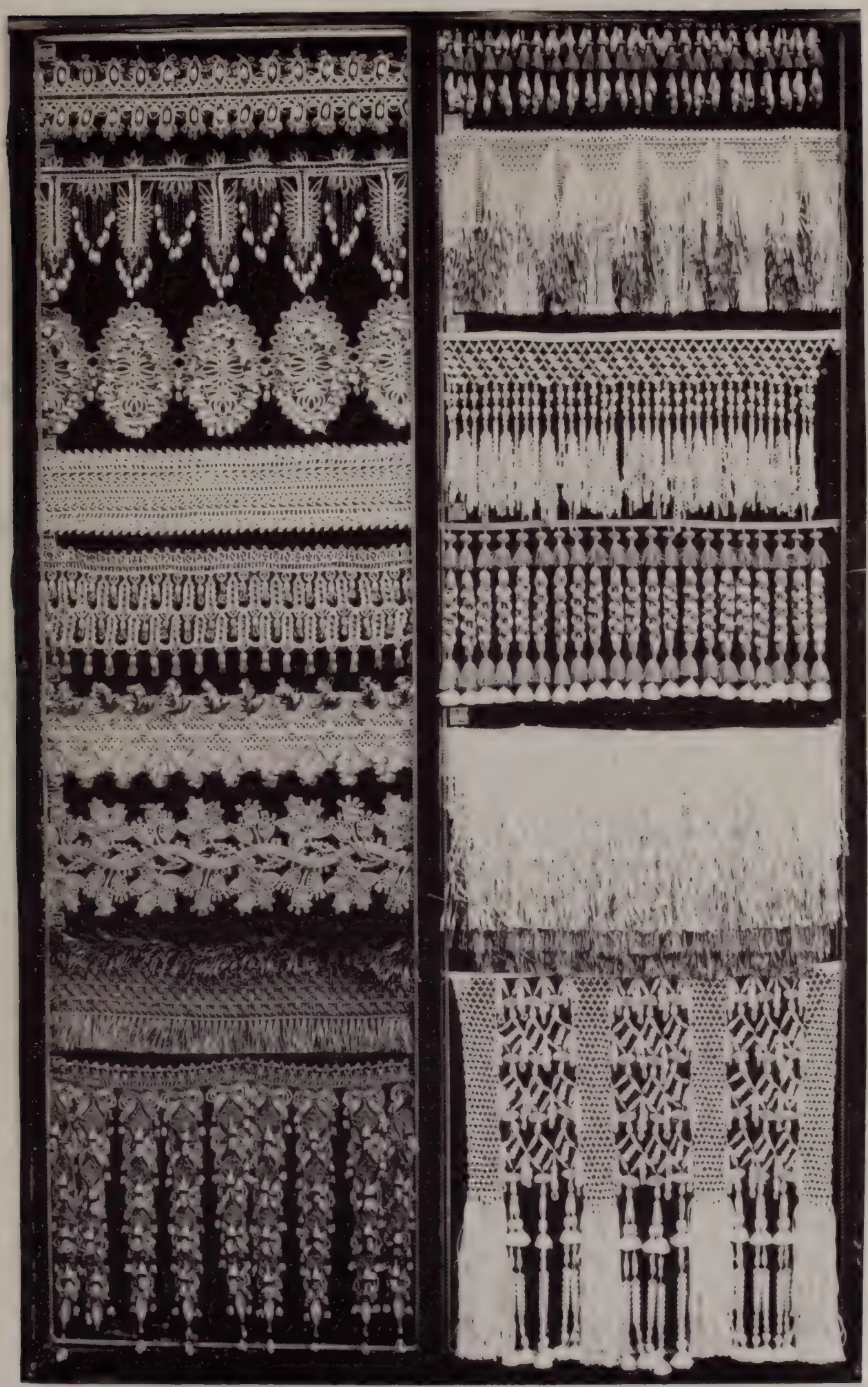
Derrière ces virtuoses, six femmes, se tenant par la main, se livrent à une danse sacrée, qui correspond sans doute à un rite déterminé, souvent reproduit, notamment sur deux bouteilles de Crète, conservées l'une à la Bibliothèque nationale et l'autre au Musée du Louvre.

La dernière des coupes provient du Caucase, du Kasbek, croyons-nous. Très curieuse, elle est d'un style tout autre que les précédentes; c'est de l'ornementation pure, sans figure. Au centre, un ombilic d'un seul godron, sans décoration.

Six motifs alternés : une larme ou un cœur, selon le sens où l'on se place, sépare un dessin formé de deux cols de cygne accotés, les têtes placées en sens contraire. Des palmettes, dans le genre des rosaces assyriennes, séparent les cols de cygne.

Telle est, en peu de mots, la description des différentes coupes qui ont été découvertes ailleurs qu'à Nimroud.

Pas plus que l'année dernière, nous ne pouvons déterminer le rôle que les coupes ont joué dans la vie antique : nous n'osons pas y voir des objets de métrique ou de mesure. Cependant, nous ne demandons pas mieux que de signaler comme très vraisemblable la dernière hypothèse de M. Perrot, que les sujets le plus souvent répétés ont dû être reproduits sur les plus anciennes monnaies. Dans ce cas, ce serait aux Phéniciens que les Grecs



PHOTOTYPIE LEBERHAUD, 4, RUE CADET, PARIS

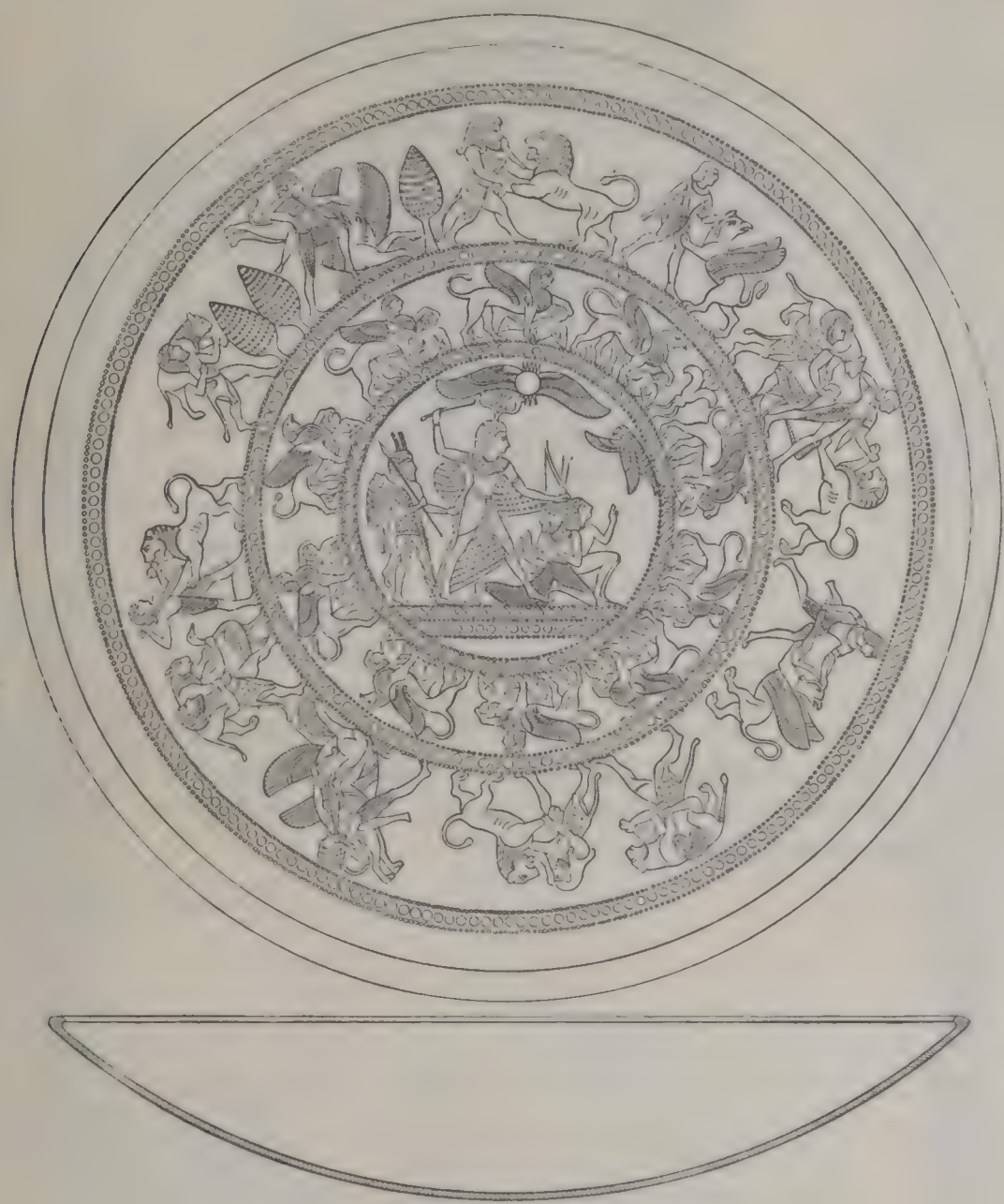
SPÉCIMEN DE PASSEMENTERIES

EXÉCUTION DE LA MAISON DIEUTEGARD

(Collections du Musée des Arts Décoratifs

auraient emprunté leurs principes de numismatique, comme ils leur ont emprunté leur alphabet.

Nous nous permettons d'ajouter quelques légères observations : en ce qui concerne les pièces, dont parle M. Perrot à la page 756 de son livre, il nous semble que, pour les exé-



Coupe en argent, de *Dali* (Musée du Louvre).
(*Histoire de l'Art dans l'antiquité.*)

cuter, l'artiste n'a pas dû chercher à en tracer l'ébauche en dessous. Le repoussé a été fait de ce côté, tandis que le tracé a dû être fait du côté même du dessin, c'est-à-dire en dessus.

D'autre part, nous croyons que ce n'est pas avec le ciseau, mais avec le ciselet que cette gravure a dû être faite.

Nous ne croyons pas non plus, contrairement à l'opinion exprimée par M. Perrot, que la plaque de métal qui contient ces décorations soit doublée d'une autre plaque, du moins pour la plupart de ces plaques.

Nous avons remarqué, spécialement sur les pièces de Nimroud conservées au Musée

britannique, certaines coupes comme le n° 11 (n° 5 de Dumont) dont le repoussé se voit parfaitement par derrière.

23	du même musée,	15	de Dumont.
29	—	16	—
65	—	20	—
8	—	29	—
7	—	30	—

Nous ne pouvons les citer toutes.

Quant à la première coupe de Dali, conservée au musée du Louvre, la plus grande partie du travail est faite au repoussé : la plaque n'est pas doublée non plus.

Ajoutons que les Égyptiens et les Assyriens ont pour leurs bas-reliefs ou leurs gravures un mode d'exécution qui leur est absolument personnel. Toutes les fois qu'une lance, un arc, des rênes, en résumé, un objet quelconque, représenté par un trait en ligne droite, se présentent sur des bas-reliefs, ils ne sont représentés que dans les parties qui se trouvent sur le fond, et toute la partie qui devrait être figurée sur un personnage ou sur un cheval n'est pas tracée, dans la crainte probablement d'abîmer le dessin.

Si nous poussions plus loin l'étude de ces coupes, nous ne découvririons probablement pas grand'chose de plus. Il faut espérer pourtant que, les travaux de l'archéologie aidant, on parviendra un jour peut-être à leur assigner un rôle et à démontrer, par exemple, que ces objets, transportés par les Phéniciens dans toutes les parties du monde, furent, chez les Étrusques et les Grecs, le point de départ de leurs merveilleux produits artistiques. Quant à leur date, les caractères de leurs inscriptions ont permis à MM. le marquis de Vogüé et Ernest Renan de l'indiquer exactement. Il faut placer la fabrication de ces différents objets du VIe au IXe siècle.

Nous voilà bien loin du beau livre de M. Perrot; mais, en terminant il ne nous reste plus qu'à répéter ce que pensent tous les lecteurs de cet ouvrage : les trois volumes en question sont un monument considérable que tous les Français doivent être fiers d'avoir vu élever par un de leurs compatriotes.

GERMAIN BAPST.

L'ART
DE
LA PASSEMENTERIE

I

LA PASSEMENTERIE

Je désirerais commencer ce petit travail par une définition. La chose n'est jamais mauvaise en soi, de l'avis des philosophes aussi bien anciens que modernes, et, de plus, se montre peut-être plus utile ici que s'il s'agissait de tel ou tel autre sujet moins délaissé par la critique d'art et, par conséquent, mieux délimité.

— Qu'entendons-nous donc par ce mot : *passe-*

menterie? L'Académie nous répond, par l'organe de son dictionnaire : « PASSEMENTIER. Celui, celle qui fait, qui vend des passements d'or, d'argent, de soie, etc. »

Naturellement, voir *passements.*

« PASSEMENT. Tissu plat et un peu large de fil, d'or, de soie, de laine, etc., qu'on met pour ornement sur des habits, sur des meubles, etc. »

Littré donne en plus comme étymologie : « Provençal, *passamen;* espagnol, *pasamiento;* italien, *passamento,* action de passer. Cette signification s'est étendue aux passements, parce qu'ils passent, s'étendent sur l'habit, le meuble. »

Une pareille définition de l'art du passementier — peut-être suffisante dans un dictionnaire de la langue française — ne me paraît pas assez large pour l'étude qui nous intéresse. Elle a le tort grave de ne répondre qu'à un des côtés de la question. Cet art y est plus indiqué que caractérisé, malgré l'ingéniosité de l'explication fournie par l'étymologie et son air absolument logique; il dépasse cette définition, en fait éclater le cadre trop étroit.

A aucune époque il n'y a eu, à proprement parler, de faiseurs de *passements,* exclusivement cantonnés dans cette spécialité. Le monde antique ne présente aucune trace de la chose. Pour ce qui concerne le moyen âge, le XVIe, le XVIIe et le XVIIIe siècle, les diverses dénominations données, chez nous par exemple, à la corporation qui se livrait, à côté de bien d'autres travaux, à celui des passements, tels que les définit l'Académie, indiquent suffisamment qu'il en fut de même jusqu'à nos jours ; cette corporation était dite : des passementiers-blondiniers-crépiniers, auxquels s'annexèrent plus tard les boutonniers. Remarquons aussi que, jusqu'au milieu du XVIIe siècle, la dentelle est enveloppée dans la qualification générique de passement.

A l'heure qu'il est, les passementiers continuent à faire tout autre chose que des passements. Ils ont même empiété sur des industries jadis réparties dans des corporations différentes, — comme pour les franges, qui étaient fabriquées par les tissutiers-rubaniers-frangiers — anéantissant les dernières traces de divisions qui pouvaient encore avoir leur raison d'être à la fin du siècle dernier, par le fait de la persistance de l'organisation corporative, mais qui ne sauraient plus répondre à rien à l'heure qu'il est.

Enfin, les peuples placés par leur situation géographique en dehors de la sphère d'action de l'antiquité classique et de notre civilisation européenne moderne échappent absolument, de leur côté, aux classifications précédentes.

Tout, on le voit, nous invite donc à laisser de côté les définitions purement étymologiques, à ne donner aux divisions historiques qu'une valeur tout historique dont nous ne devrons tenir compte qu'à leurs place et date historiques, et à traiter la question au point de vue le plus large, n'acceptant pour notre étude que des limites logiques.

Ceci admis, nous n'avons aucune raison pour restreindre non plus l'art de la passementerie à certaines matières premières brevetées par l'Académie : l'or, l'argent, la soie, la laine. N'avons-nous pas vu, il y a à peine quelques années, les femmes porter des passementeries agrémentées de jais clair de lune et de plumes noires? Pourquoi ce qui est passementerie chez nous ne le serait-il plus lorsqu'il s'agit de peuples primitifs? Pourquoi rejetterions-nous les passements de tiges végétales décorés de plumes, si artistement ouvrés par telle ou telle peuplade sauvage? Pourquoi dédaignerions-nous le poil de roussette tressé par les canaques de la Nouvelle-Calédonie, le tapa des naturels de Taïti, le fil de coco avec lequel on tresse d'épaisses franges au Gabon, etc. ? Nous ne devons pas plus nous laisser impressionner par le caractère spécial de ces matières premières que par des divisions industrielles passagères.

— Qu'est-ce donc, en somme, pour nous, que la passementerie !

— C'est, dans son acceptation la plus générale, l'art de faire, à l'aide de toutes les matières pouvant être employées dans ce but, des passements, des galons, des ganses, des cablés, des soutaches, des franges, des crépines, des torsades, des pompons, des glands, des agréments, des crêtes, des lézardes, des fiocchi et beaucoup d'*et cætera*.

Cette définition, qui a le défaut d'être tout bonnement empirique, n'en est pas moins légitime, faute de mieux, — et nous n'avons pas trouvé mieux, — puisqu'elle parle suffisamment à notre esprit et définit, sinon absolument, du moins clairement et pratiquement le sujet que nous prétendons embrasser. Elle a la valeur d'une étiquette suffisante sur une fiole. Nous pouvons donc nous en contenter et commencer notre étude.

II

LES ORIGINES

L'origine de la passementerie se perd dans la nuit des temps. Il est impossible de fixer les débuts de cet art d'une façon précise; on peut dire qu'il est aussi vieux que le monde. Même avant de chercher à se vêtir d'une façon confortable, — je veux dire en rapport avec les nécessités des milieux qu'ils habitaient, — les hommes, après s'être tatoués, se passementèrent.

Chez les peuples primitifs les conceptions artistiques priment toujours les inventions utiles, comme l'imagination l'emporte toujours sur la raison. C'est là le premier certificat de noblesse que se décerne inconsciemment l'espèce humaine; elle poursuit un idéal esthétique encore mal ou peu défini, que les traductions décoratives sont plus aptes à exprimer que n'importe quelle autre manifestation plastique. Poussé par ce besoin impérieux de sa nature, l'homme regarde autour de lui et s'empare des productions naturelles qu'il peut utiliser dans ce but. Alors naissent sous ses doigts, et selon les caprices de son rêve, les ornements les plus divers. Les peaux de bêtes coupées en lanières et tressées lui donnent des ganses, des effilés, des franges. Les coquillages ne tardent pas à s'y mêler, apportant de merveilleux éléments de couleurs. Puis, ce sont des petits fruits, des graines aux tons vifs, à la forme heureuse, des pierres, de la verroterie, dont les chapelets se contournent en dessins variés sur les tissus, ou qui viennent s'attacher aux mille bouts des effilés, comme autant de perles, ou même de grelots; car les ceintures ainsi propres à faire du bruit lorsque l'agitation de la marche les met en mouvement sont très estimées des populations sauvages, dont elles égayent et soutiennent l'allure durant les longues étapes de leur vie aventureuse et si fréquemment nomade.

Nous trouvons un exemple caractéristique de ce genre de ceintures bruyantes chez les tribus de la côte de Guinée.

Les Gallas, eux, nous offrent un exemple non moins typique de la richesse de décor que le mélange des coquillages et de la verroterie avec le cuir peut enfanter. Leur ceinture n'est qu'un long effilé de peau de bête, avec petites coquilles fixées sur la tresse du haut, dans la frange.

Les Sénégalais sont de même remarquables pour le travail du cuir, qu'ils emploient pour la confection de leurs bracelets et de leurs grigris. Ils se servent aussi de graines comme décor. La parure des femmes du Sénégal, les *soumarés*, sont des tresses formées de plusieurs rangs enfilés de petites graines brunes, d'une odeur pénétrante, qui viennent sur les bords de la Gambie.

Les Pahouins du Gambon ornent leurs sacs à provision d'une longue frange de fil

de coco et nous présentent ainsi une admirable matière première, les fibres végétales ne demandant qu'à être mises en œuvre. Les indigènes des îles Carolines se servent également des fils de coco pour leurs ceintures. Les habitants de Madagascar tissent les fibres du palmier raphia.

Les naturels de la Nouvelle-Calédonie savent tirer parti, pour l'enjolivement de leur personne, du poil de la roussette, chauve-souris de la taille d'un gros rat, très fourni de ce poil roux. Ils en font des tresses variées. Quelquefois, pour les filets qui ornent le bas de leurs masques de guerre par exemple, ils entremêlent leurs tresses de plumes d'un pigeon très commun dans le pays, le notou, fixées au moyen de nœuds et faisant touffes.

Les habitants de la Nouvelle-Guinée, des Nouvelles-Hébrides, des îles Salomon, San-Cristoval, Viti, etc., nous montrent que, pour les décors de passementerie, on peut substituer aux perles, aux graines et aux coquilles, des dents de cachalot, d'hyperodon, de porc, ainsi que des mâchoires de rat ou de chauve-souris.

Les naturels de Taïti sont d'une grande habileté pour le travail des tiges végétales dont ils tirent des tresses très variées, des franges d'une légèreté extrême, des effilés, des torsades, des fleurs, dans lesquels le jaune, le noir et le rouge s'entremêlent fort artistement. Mieux que nul autre, ils savent ouvrer le tapa, espèce de ruban tiré du mûrier à papier. Pour le fabriquer, on place vingt-quatre heures sous l'eau l'écorce de ce mûrier, après quoi on la sort et on la bat à coups redoublés avec un instrument en bois de forme allongée. On en dégage ainsi la partie fibreuse dont on relie les morceaux à l'aide d'une colle également végétale. On peut voir dans les salles du musée ethnographique du Louvre, de nombreux spécimens du travail taïtien. Le musée des colonies, au palais de l'Industrie, en possède aussi de curieux.

M. Racinet, dans son bel ouvrage sur l'art polychrome, donne la reproduction d'une étoffe soutachée provenant de l'Océanie, et d'un cuir soutaché appartenant à l'Afrique centrale, tous deux tirés du musée de marine, au Louvre. Celle fabriquée en Océanie présente la soutache s'enlevant en bleu sur fond vert, avec filet blanc. Le dessin emprunte son caractère au règne végétal. Le cuir de l'Afrique centrale présente, à côté de lignes rouges et jaunes, un soutachement blanc, bleu et jaune produisant des lignes brisées donnant des losanges alternés, des parallèles, des trapèzes en forme de grecque, etc.

On trouve aussi dans la *Grammaire de l'ornement*, d'Owen Jones, quelques exemples de décor de passementerie primitive.

La conception décorative géométrique est la plus ancienne de toutes, car, dès l'âge de pierre, nous trouvons des embryons de passements entourant les armes, offrant ce caractère. Les tresses qui relient certaines haches sont disposées de façon à produire, soit par leur enroulement symétrique, soit par des retours à angles droits, des figures de ce genre.

Notons en passant un système de mailles sans nœuds que l'on a trouvé dans les stations lacustres, et que pratiquent aussi les Australiens, les moins avancés de tous les sauvages.

Les Dayacks demandent aux têtes des ennemis, coupées par eux, des touffes de cheveux dont ils font des ornements. Cette matière première nous paraît dépasser les lois qui régissent l'art de la passementerie.

Les Peaux-Rouges, s'ils se servent de la chevelure de leurs semblables en guise de pompons, leur donnent du moins une place d'honneur en l'attachant au fer de leurs lances.

Les Indiens de la Guyane, dit avec raison le *Guide de la galerie ethnographique du musée d'artillerie,* sont « ornés plutôt que vêtus de ces costumes qui empruntent aux oiseaux de ce pays un si vif éclat ». Il y a, en effet, dans tous ces accoutrements plus de

place pour le passementier que pour le tailleur. Le premier devoir de ce passementier est ici de se montrer coloriste, et il l'est fréquemment, Nature étant un grand maître.

Chez les Indiens du Brésil, les franges à plumes de couleur, de même que les pompons et les tresses, sont aussi très fréquentes et constituent la partie la plus importante du costume. Nous retrouvons ces franges ornant des hamacs, mêlées à des roseaux artistement tressés.

Le musée d'artillerie possède un vêtement de Péruvien, trouvé dans la grande nécropole d'Ancon, à peu de distance de Lima, et remontant par conséquent au royaume des Incas. Une large pièce d'étoffe de ce vêtement, laquelle couvre la tête et pend sur le dos, est décorée de franges auxquelles sont attachées des plumes de perroquet vert.

En quittant l'Amérique par le nord, pour passer en Asie, nous trouvons les habitants des îles Aléoutiennes qui empruntent la matière première de leurs passementeries à leurs compagnons les phoques. Ils utilisent dans ce but la barbe de ces derniers agrémentée de perles.

On le voit, l'art n'admet pas de limites. Mais comme notre travail en a, nous arrêterons ici notre revue des peuples primitifs et des origines de la passementerie.

RIOUX DE MAILLOU.

(A suivre.)

NOS PLANCHES HORS TEXTE

ÉMAILLERIE. — PLAT OVALE PEINT PAR JEAN COURTOIS, représentant « Pharaon submergé » (collection de M. le baron Seillière). — Grâce aux travaux de M. Maurice Ardant, du marquis de Laborde, de M. Labarte et de M. Alfred Darcel, l'histoire de l'émaillerie se trouve maintenant suffisamment éclaircie. L'on sait par quelles transformations, cet art de l'émail, si brillamment cultivé chez les anciens, rehaussant les bijoux et les œuvres d'orfèvrerie de tout l'éclat de leurs belles couleurs translucides, en arriva à devenir, au XVIe siècle, une véritable peinture sur cuivre. C'est la grisaille qui fut le procédé habituel des émailleurs de Limoges, les plus fameux artistes en ce genre, les Penicaud, les Léonard Limosin, les Reymond, les Courtoys, etc. Ce procédé a été décrit ainsi par Albert Jacquemart [1] : « Sur le fond noir, recouvert d'une mince pellicule grise, l'artiste trace son esquisse avec une pointe en massant les principales ombres par des traits également enlevés ;

1. *Histoire du mobilier*, p. 569.

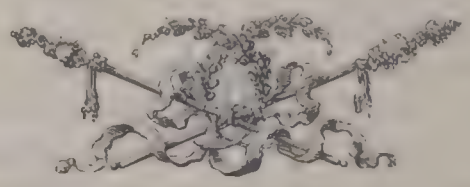
puis il nettoie toutes les parties du fond qui doivent rester noires; la préparation est alors fixée par une seconde cuisson. Pour arriver à l'effet définitif, l'artiste poursuit son travail en accumulant le blanc dans les parties éclairées pour leur donner le relief, et, enfin, il y ajoute quelques rehauts d'or, soit sur les vêtements, soit sur les fonds, afin d'en enrichir l'aspect un peu triste. »

En d'autres termes, si dans les émaux translucides sur relief le modelé est obtenu par le plus ou moins d'épaisseur de la couche d'émail, l'ombre apparente semblant être sous-jacente à la surface de la pièce, au contraire dans les émaux sur apprêts ou émaux peints, le modelé est obtenu par un dessin monochrome exécuté avec des émaux ombrants, puis recouvert d'émaux translucides diversement colorés.

Après la famille des Penicaud, qui fleurit à Limoges au XVIe siècle, et à qui on doit des chefs-d'œuvre, après celle de Léonard Limosin, le plus grand des émailleurs, celles des Nouailher et des Reymond, vient celle des Courteys ou Courtois, qui se fit connaître à Limoges dès le XIVe siècle, et dont Pierre et Jean sont les deux illustrations [1]. Sur Jehan Courtoys, il règne quelque confusion. M. Darcel a signalé l'existence d'un Jehan Courtoys qui exécuta, en 1534, des verrières pour l'église de la Ferté-Bernard, et qu'il distingue d'un autre Jehan Courteys, émailleur de la seconde moitié du XVIe siècle, lequel signait ses œuvres I. C. De celui-ci, le musée du Louvre possède diverses plaques, coupes, assiettes et aiguières, reconnaissables d'abord « aux sujets empruntés pour la plupart aux petits maîtres, au style qui est maniéré, au profil aigu des personnages dont la tête, suivant une heureuse expression du marquis de Laborde, peut être inscrite dans un as de carreau, au ton des carnations qui est très saumonné; et, dans les grisailles, à celui des demi-teintes qui est très foncé, enfin, dans toutes les pièces, qu'il s'agisse de grisailles ou de peintures polychromes, au brillant de l'émail et au précieux de l'exécution [2] ».

C'est, en effet, par le précieux de l'exécution que se distingue le plat du baron Seillière que nous avons la bonne fortune de reproduire ici. On pourra rapprocher de cette composition la plaque du même artiste qui se trouve au musée du Louvre, et où est également figuré le passage de la mer Rouge. Moïse et les Israélites, placés sur la gauche, sont séparés de l'armée de Pharaon, placée à droite au milieu des flots. Mais, dans la plaque, l'aspect général est sombre, les terrains sont verts avec quelques rehauts blancs. Ici, au contraire, l'aspect général est clair, le paysage lumineux, l'eau bouillonnante et blanche.

1. Voir Maurice Ardant, les Courteys, Court et de Court, p. 12.
2. Darcel, *Notice des émaux et de l'orfèvrerie du Louvre.* — Paris, 1867, p. 288.



Émail de Limoges par Jean Courtois (XVIe Siècle)

PHARAON SUBMERGÉ

LES ÉTUDES

SUR

L'ART DÉCORATIF EN PROVINCE

(Réunion annuelle des sociétés savantes)

Comme tous les ans à pareille époque, a eu lieu, du 7 au 11 avril, la réunion des sociétés savantes et des beaux-arts des départements. Dirons-nous que le zèle montré au début de l'institution de ce congrès semble se ralentir un peu? On eût pu, à la vérité, souhaiter de la part des savants et des amateurs de province un concours plus empressé. Mais, parmi les communications faites dans les sections des beaux-arts et d'archéologie, il s'en trouve de particulièrement intéressantes au point de vue spécial qui nous occupe. L'histoire des arts décoratifs en France est heureusement un sujet qui provoque de plus en plus la curiosité des hommes d'étude. Comment ne pas signaler aussi l'excellent discours prononcé par M. Castagnary, sur le rôle des musées pour l'éducation des artistes et des ouvriers de l'industrie? Nous en détachons le passage suivant, qui contient, sur les méthodes d'enseignement d'art généralement employées, une critique profondément juste :

« Il est question de fonder des musées scolaires auprès de nos lycées, de nos collèges et même de nos écoles. C'est une idée excellente que, pour ma part, je voudrais bien voir réaliser. Mais soyez persuadés que le premier fonds de ces petits musées sera fait avec des réductions de la statuaire grecque et des gravures de tableaux italiens. L'art français y entrera sans doute, mais pour une part infime, et à son rang, — le dernier. Et cependant que de choses à dire! Ces enfants auront à lutter un jour contre la concurrence étrangère, soit comme ouvriers, soit comme chefs d'industrie. Est-ce les armer pour le combat que de placer, dès le début, sous leurs yeux les modèles d'un art étranger, qu'on leur présente comme un idéal de perfection, ne pouvant être imité, ni dépassé? »

Quant aux études relatives à l'histoire des arts décoratifs dont il a été donné lecture au congrès, nous signalerons les suivantes :

SECTION DES BEAUX-ARTS

M. Textor de Ravisé, membre de la Société d'agriculture, arts et belles-lettres de Saint-Etienne, a lu une étude sur l'*Architecture hindoue*.

M. Lhuilier, vice-président de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts du département de Seine-et-Marne, a communiqué une monographie de la *Tapisserie dans la Brie*, et les détails qu'il a recueillis sur les fabriques de Fontainebleau et du Maincy permettent de reconstituer l'histoire complète de ces manufactures disparues, auxquelles a succédé, en 1662, celle des Gobelins.

M. Ginoux, membre de l'Académie du Var, a lu une étude sur l'*orfèvrerie, la serrurerie et la fonderie d'art à Toulon*, aux XVIIe et XVIIIe siècles. L'auteur a réuni dans cette étude, remplie de documents curieux, un très grand nombre de pièces inédites puisées dans les archives de Toulon. Au nombre des ouvriers d'art dont a parlé M. Ginoux, plusieurs ont été les collaborateurs de Puget.

M. l'abbé Guillaume, du département des Hautes-Alpes, a écrit une biographie de *Caire-*

Morand, fondateur de la manufacture royale de cristal de roche à Briançon, en 1778. Les difficultés nombreuses auxquelles l'artiste se heurta longtemps ont été de la part du biographe de Caire-Morand l'objet d'un exposé très circonstancié.

SECTION D'ARCHÉOLOGIE

M. Julliot a lu un mémoire sur les ornements pontificaux dont vient de s'enrichir le trésor de la cathédrale de Sens. Il a présenté au congrès des dessins fort bien exécutés, qui représentent de curieux spécimens de l'art de la broderie au moyen âge. On a beaucoup remarqué une mitre où se trouvent représentés les martyres de saint Étienne et de saint Thomas de Cantorbéry; une chasuble attribuée à saint Elben, archevêque de Sens; une dalmatique du même évêque; une ceinture épiscopale et un fragment d'étoffe rouge avec broderies d'or, trouvés dans la châsse de saint Edme, en 1763. Ces riches étoffes offrent un intérêt incontestable pour l'histoire de l'art décoratif.

M. l'abbé Arbellot, de la Société historique et archéologique du Limousin, a lu un intéressant mémoire sur l'*orfèvrerie limousine* du moyen âge. Il a signalé une série de textes où il est question d'objets émaillés désignés sous le nom d'*œuvres de Limoges*. Il a terminé en décrivant une fort belle châsse conservée à Bellac, et qui n'a pas été assez remarquée jusqu'ici. Elle est ornée d'un assez grand nombre de pierres gravées antiques. Enfin, il a entretenu l'assemblée de la croix à double traverse conservée dans l'église des Cars, magnifique œuvre d'orfèvrerie du XIIIe siècle, qui doit être de fabrication limousine.

M. l'abbé Pottier a communiqué un couvercle d'*aiguière en étain* d'un dessin fort élégant, sur lequel se trouve une inscription qui donne le nom du fabricant :

Peire Vegier Artus Mefe.
A. Tholoza A. Montaigo. Ave.

et le nom de l'acheteur :

Joan : Marrha : me compret.

M. Pottier a signalé également trois fort beaux reliquaires provenant de l'abbaye de Grandselve, et qui fournissent probablement des spécimens de l'*orfèvrerie toulousaine*. Ce qui donne grande vraisemblance à cette origine, c'est la forme du clocher placé au centre et le caractère des arcatures identiques à celles qui étaient en usage dans l'architecture de l'école toulousaine.

M. l'abbé Pottier a communiqué encore à la section d'archéologie les photographies d'un *sac en broderie* du XIVe siècle, sur lequel sont représentés les travaux des douze mois de l'année. Cette curieuse broderie est conservée dans le trésor de Montpezat (Tarn-et-Garonne).

M. Luguet, de la faculté de Clermont, a lu un travail sur une fontaine en faïence qui ressemble à un clocher d'église : elle est recouverte d'un émail jaspé, analogue à celui qui fut employé par Bernard Palissy. Il est très légitime d'attribuer cette fontaine au grand artiste, car elle porte sur un cartouche la devise des Gouffier : *Hic terminus hæret*, et dans les fouilles faites à Saintes, sur l'emplacement de la maison habitée par Bernard Palissy, on a retrouvé des moules portant l'empreinte des termes qui complètent la devise.

LE GOUT DU VIEUX EN ART

Divers incidents récents où les falsificateurs d'objets d'art anciens ont été surpris en flagrant délit, le procès intenté à M. le baron Pichon par un membre d'une grande famille espagnole, à propos de l'acquisition d'une pièce d'orfèvrerie donnée par un de ses ancêtres à un couvent, les candidatures à l'Académie des beaux-arts au siège laissé vacant par la mort de M. du Sommerard, ont ramené depuis quelques jours, dans les conversations entre amateurs, collectionneurs et artistes,

une question fort intéressante, celle de l'influence de la curiosité sur les industries d'art. Un de nos confrères du *Temps* a eu l'idée, à ce propos, de grouper quelques-uns des arguments qui démontrent le mieux qu'une des causes de la crise dont souffrent actuellement nos industries d'art, c'est le goût exclusif des collectionneurs pour les vieilles choses; c'est la passion aveugle de l'ancien, et leur dédain irraisonné, *à priori*, de l'art moderne. Sans recourir pour cette démonstration aux anecdotes plus ou moins piquantes, qui suffiraient d'ailleurs à prouver que, dans leur culte pour les bibelots antiques, les amateurs sont souvent les dupes d'habiles contrefacteurs, l'auteur de l'article dont nous parlons se borne à puiser dans des documents officiels qui présentent une autorité indiscutable, dans le volumineux compte rendu de la commission d'enquête sur la situation des ouvriers et des industries d'art.

A la première séance, M. Hamel, président de la chambre syndicale de la sculpture, déclare: « Les sculpteurs français sont aussi habiles aujourd'hui qu'à aucune autre époque, mais actuellement on ne nous permet pas d'être originaux; on nous demande de la Renaissance, du Louis XIV, du Louis XV, du Louis XVI; on fait de nous des machines en nous obligeant à copier. »

Peu après, à une question précise d'un membre de la commission, M. Hébrard, sur le développement du truquage du mobilier, M. Fourdinois répond : « Plusieurs de ces copies sont parfaitement exécutées, et des marchands les vendent, en Angleterre, comme meubles anciens authentiques. Jusque-là, le mal n'est pas grand; mais malheureusement on fait aussi des copies détestables, et en grand nombre, pour des marchands du côté du Montmartre; des bourgeois achètent ces meubles sans mérite, bêtement confectionnés même. Il s'en fait aujourd'hui une quantité énorme. »

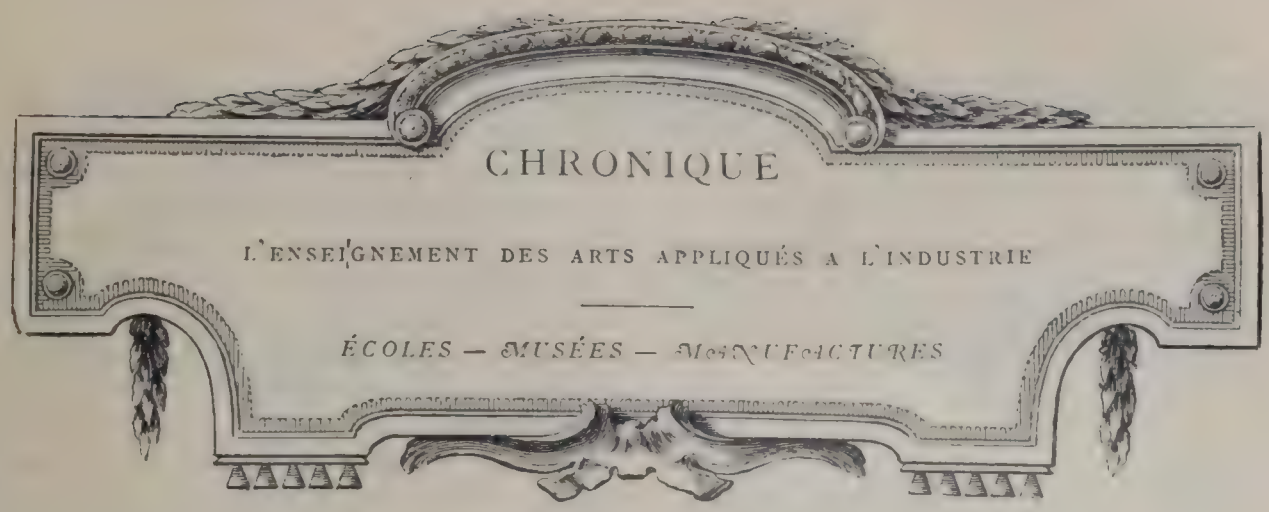
Au sujet de la bijouterie et de l'orfèvrerie, un des chefs d'une des maisons les plus importantes de Paris, un membre du conseil d'administration de l'Union centrale, M. Falize, déposait en ces termes : « L'Union centrale a créé des musées d'objets rétrospectifs qui nous ont énormément aidés et qui ont un peu rattaché le travail moderne aux traditions du passé. Il y a cependant à cela une conséquence dangereuse : c'est l'engouement qui se manifeste pour le bibelot. Je ne voudrais pas causer de chagrin aux collectionneurs, mais je dois dire que, voyant le travail des meilleurs ciseleurs, des graveurs de talent, délaissé par le plus grand nombre, on s'est porté vers un autre mode de fabrication, et vous savez, messieurs, qu'il existe aujourd'hui certaines pièces anciennes dont l'authenticité est très contestable. Il existe un public composé de quelques personnes de grand goût, qui ont rendu des services à l'art, mais aussi d'une quantité de moutons de Panurge qui ont emboîté le pas, qui s'en vont à l'Hôtel des ventes, chez les marchands de bibelots, pour acheter en province ou à l'étranger des objets qu'ils se sont imaginé découvrir et qu'on surprendrait beaucoup si on leur disait que ces objets, qu'ils croient anciens, viennent d'être fabriqués à Paris. »

Avec M. Soyer, fabricant d'émaux, nous entrons dans le récit le plus pittoresque des fantaisies et des mésaventures des collectionneurs de vieux neuf : « On me demande tous les jours, raconte-t-il avec beaucoup d'humour, des émaux anciens ; il faut en faire. Je veux bien en faire, à la condition de signer : D'après un tel. Mais cela ne suffit pas. On envoie ces émaux à Amsterdam; de là, ils vont à Francfort, ils acquièrent une notoriété, et, à l'Hôtel des ventes, il se trouve des amateurs qui achètent ces émaux anciens. Il faut du courage, j'en ai; mais je commence à me fatiguer... On m'apporte un jour un émail représentant l'assassinat du duc de Guise, et on me demande si je puis le réparer. Je réponds : Oui, c'est facile; il n'est pas éclaté, pas trop endommagé. Je reconstruirai ce point. — Comment ferez-vous? — Comme j'ai fait quand j'ai fabriqué la pièce. — Comment! j'ai acheté cet émail 10,000 fr.; vous n'avez pas la prétention de me faire croire qu'il a été fait chez vous? — Mon Dieu, si, c'est un dessin de Philippoteaux que j'ai trouvé dans l'*Illustration*, et que j'ai arrangé. Si vous voulez, je vais vous faire voir l'agrandissement. — Mais ce n'est pas possible. C'était noir, c'était sale, quand je l'ai acheté, et maintenant c'est propre; vous ne savez pas ce que j'ai passé de temps à le laver. — Oh! je sais, c'est qu'on l'a culotté; je vais vous montrer le calque de votre pièce. Et j'ai été obligé de le sortir de mes cartons. Je connais à Amsterdam un collectionneur, dont je tairai le nom et qui a peut-être pour deux millions d'anciennes tabatières, des émaux de Limoges, de Léonard Limousin et de Pierre Reymond. Il a acheté une assiette de Pierre Reymond qu'il a payée 3,000 fr. Il avait chargé un antiquaire de la lui trouver

pour compléter sa collection, parce qu'il en avait déjà onze. Cette assiette a été vendue par moi 150 francs, et j'ai été obligé de lui prouver qu'elle était marquée T. S. à un certain endroit. Certainement, c'est un collectionneur qui a des connaissances en fait d'émaux. »

Dans une déposition de M. Moreau-Vauthier, statuaire et sculpteur sur ivoire, nous lisons, à propos de la fabrication des vieux ivoires : « Le goût exagéré des bibelots anciens a créé aussi dans la sculpture sur ivoire un genre datant de vingt-cinq à trente ans, qui consiste à imiter les objets gothiques et de la Renaissance, statuettes, diptyques, triptyques, coffrets, etc., et à les couvrir d'une patine leur donnant l'aspect d'une chose ancienne ; quelques-uns de ces objets ressemblent assez aux modèles qu'ils doivent imiter. Aussi bon nombre de ces bibelots apocryphes, dont l'achat à prix très élevé n'a pas profité aux producteurs, se voient-ils dans des collections d'amateurs sérieux ; d'autres, car on en fabrique une très grande quantité, sont fort inférieurs et ne peuvent tromper que les amateurs ignorants, dont le nombre est malheureusement trop grand. Aussi cette déloyale fabrication qui enrichit les uns ne profite ni à l'industrie ni à l'ouvrier, parce que ces objets, pour la plupart, sont mal fabriqués, avec parcimonie et à prix de revient très bas. Ne serait-il pas utile de réagir contre ce métier malhonnête et nuisible qui s'exerce au détriment de l'industrie artistique moderne et nationale ? »

Si la situation déplorable que nous signalons avec anxiété était produite par une de ces évolutions économiques et sociales, impérieuses, inéluctables, qui modifient radicalement les conditions d'existence et de prospérité d'une industrie, la forcent à se transformer ou à disparaître, nous devrions analyser scientifiquement cette évolution ; mais nous n'avons affaire ici qu'à une fantaisie de la mode, cette aimable et pittoresque personne, inconstante autant que capricieuse, qui, avec plus de désinvolture que les fiers Sicambres, brûle aujourd'hui ce qu'elle adorait la veille et adore ce qu'elle brûlait hier. L'éloquence de sentiment doit avoir plus de prise sur elle que celle de la statistique. Ne pourrait-on lui faire changer d'opinion à l'égard du vieux neuf, en lui démontrant que cette passion des vieilleries est déjà elle-même bien vieille — ce qui est de fort mauvais ton — et qu'il serait d'innovation très originale et d'un contraste fort piquant de s'occuper désormais exclusivement de collection d'objets modernes ? La mode parisienne est en retard, elle se laisse devancer par l'étranger, dans cette transformation intéressante de ses caprices. En Angleterre, les filles de la reine Victoria, les grandes dames, s'occupent patriotiquement du patronage des écoles de broderie qui existent dans le Royaume-Uni ; le prince de Galles et ses frères encouragent, officiellement et avec une générosité qui excite l'émulation, les fabriques de céramique et de tapisserie. Parisiennes, créez la mode du *neuf* : c'est une œuvre patriotique autant qu'originale à entreprendre.



ÉCOLES

L'École du papier peint. — Le dimanche 8 mars a eu lieu, dans la salle des fêtes de la mairie du XIe arrondissement, sous la présidence de M. Jules Comte, inspecteur général des écoles des arts décoratifs, la distribution des prix de l'intéressante société de protection des *Enfants du papier peint*. Après une allocution de M. Émile Gillou, président de l'œuvre, M. Jules Comte a pris la parole et vanté les mérites du papier peint « dissimulant sous la gaieté de sa parure la nudité de la plus humble mansarde, donnant à la misère la consolante illusion de bouquets fleuris ou de reflets dorés ». La séance s'est achevée par un brillant concert.

L'École de la carrosserie. — Le dimanche 26 avril a eu lieu, à l'école des garçons de la rue Ampère à Batignolles, la distribution des prix de la Société d'instruction professionnelle et artistique de carrosserie, sous la présidence de M. Bertrand, président du conseil d'administration des chambres syndicales du bâtiment, assisté de MM. Huret-Belvallette, Jeanteaud, Lemoine, Gignou, Muzet, etc.

MUSÉES

Angleterre. — On érige à Chester un *Museum of science and art*, d'après les plans de M. T.-M. Lochwood.

— Un comité s'est constitué pour doter Colchester d'un musée et d'une école d'art.

— Les travaux de la Birmingham Art Gallery sont activement poussés; de ce musée dépendra une École d'art dont la construction est également très avancée.

La loterie du musée industriel de Berlin. — La *Post*, de Berlin, annonce que le directeur du Musée d'art industriel allemand a reçu l'autorisation d'organiser une loterie au profit de cet établissement. Le tirage de cette loterie aura lieu vers le 15 mai.

Le futur musée archéologique de Berlin. — Les journaux de Berlin annoncent que le gros œuvre du futur musée archéologique construit dans la rue Kœniggraetz est actuellement terminé. Les collections pourront y être installées l'année prochaine. Les salles du rez-de-chaussée sont réservées pour la collection du docteur Schliemann, à laquelle sera adjointe la collection préhistorique. La collection ethnologique sera installée à l'étage supérieur. Une grande salle sera réservée pour les conférences scientifiques.

Le musée Germain de Nuremberg. — Il est question d'élargir l'aile méridionale du musée Germain de Nuremberg. Les dépenses entraînées par ce travail devaient être réparties sur une pé-

riode de dix ans. Toutefois, la direction et le comité administratif du musée ont pensé qu'il y avait intérêt à réduire cette période à quatre ans. Le gouvernement bavarois s'est rallié à cette proposition, qui a obtenu l'approbation du gouvernement impérial. En conséquence, les crédits nécessaires seront répartis sur les quatre exercices prochains.

Le musée industriel a Prague. — On a inauguré, il y a quelque temps, à Prague, le *Rudolfinum*, musée national tchèque des arts industriels. C'est une manifestation de plus de l'affranchissement de l'esprit national, qui s'affirme depuis plusieurs années avec un éclat remarquable dans la littérature comme dans les arts. Le gouvernement n'est pour rien dans la création de cet établissement. L'archiduc héritier a bien, il est vrai, accepté le patronage du *Rudolfinum ;* mais c'est la caisse d'épargne de Prague qui a donné les fonds nécessaires pour la construction de l'édifice ; la Chambre de commerce et la Société des amis des arts ont fait le reste. Il est probable que d'ici peu de temps ce musée aura pris de sérieux développements.

Le musée de l'Ermitage en Russie. — La collection Basilewski, achetée au prix de six millions par le magnifique musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, et qui, dès le mois de décembre dernier, a été expédiée de Paris, va augmenter encore l'importance de cet établissement, si riche déjà en chefs-d'œuvre de l'art décoratif. On annonce que de nouveaux catalogues des diverses sections de l'Ermitage sont en préparation sous la direction de M. Alexandre de Wassiltchikoff, directeur de cet établissement.

Les catalogues qui existent actuellement sont les suivants : *Catalogue de la galerie des tableaux* (1869 et 1870) ; — *La collection des dessins* (1867) ; — *Le musée de sculpture antique* (1865) ; — *Les antiquités du Bosphore Cimmérien* (1864) ; — Le catalogue des *Vases peints* (1876).

Un nouveau musée en Espagne. — On vient d'inaugurer, à Villanueva y Geltea, une bibliothèque-musée, fondée par M. Balaguer, député aux Cortès. Il comprend une bibliothèque, une galerie de peintures, une collection monétaire, une collection archéologique, une collection de céramique et de vitraux, enfin une collection d'armures japonaises et de produits de l'industrie artistique de l'extrême Orient.

Les arts somptuaires sont représentés dans ce musée par plusieurs types curieux et précieux de coffrets, glaces, cabarets, fauteuils, etc.

FAITS DIVERS

L'enseignement des arts décoratifs aux États-Unis. — Le *Decorator and Furnisher*, de New-York, a reçu la lettre suivante :

Monsieur,

Il y a une nécessité urgente de créer dans cette ville une école pratique d'art décoratif, non pas seulement un local où les jeunes filles et les jeunes gens viennent *jouer à l'art* et échanger des compliments; mais où un jeune homme qui désire s'instruire puisse recevoir des notions de dessin, de perspective, d'architecture, d'ornement, de peinture, de modelage, d'anatomie artistique, etc.

Vous direz peut-être que les écoles du Musée métropolitain, l'Institut Cooper, les écoles et les bibliothèques d'apprentis, l'Académie nationale de dessin, la Ligue des étudiants en art et l'École d'art de Gotham suffisent à tous les besoins. Mais il y a encore plus à faire; les établissements que je viens d'énumérer, et notamment l'Institut de Cooper, sont les seuls où un apprenti puisse recevoir l'enseignement rudimentaire; mais il est presque impossible d'y trouver accès, vu l'affluence énorme des élèves qui s'y présentent.

Est-ce qu'il ne serait pas possible de créer une société d'artistes se proposant pour but de fonder une école, d'organiser des lectures et des expositions d'art décoratif?

Une société composée d'hommes tels que Augustus Saint-Gaudens, Walter Shirlew, J. Corrol Beckwoth, Edwin H. Bloshfield, T. W. Dewing, F. S. Church, F. W. Freer, John La Forge, Francis Lathrop et de deux ou trois bons architectes et décorateurs, est une nécessité.

Faites appel à l'Assemblée législative et mettez l'affaire en train en faisant une collection d'œuvres décoratives de premier ordre.

Il est aussi nécessaire d'instruire les masses que d'instruire l'artisan.

Du moment où le peuple commencera à voir les choses avec des yeux d'artiste, il se mettra à demander des œuvres d'un ordre plus élevé que ce que nous faisons actuellement.

Où avons-nous un bâtiment public avec un grand salon de peinture décorative tel qu'on en voit dans les villes d'Europe? Nous avons ici des artistes capables de travailler, s'ils sont encouragés par la bonne chance. Nous avons l'argent et les ressources nécessaires, et il est temps de faire un pas dans ce sens.

Nos riches concitoyens, qui ont des maisons à décorer, feraient bien de promettre du travail à quelques-uns de nos artistes les plus éminents et de ne pas confier leur commande à l'artiste qui ne travaillera qu'au point de vue du métier.

Actuellement, en fait d'œuvres décoratives, nous n'avons rien de bon à signaler; nous n'avons rien qui révèle la moindre notion sérieuse de dessin, de composition, d'ornement et de couleur, et le public se compromet lui-même en acceptant des œuvres aussi imparfaites.

Nous avons deux ou trois grandes maisons qui s'occupent de cette spécialité, mais leur unique ambition est de bâcler la besogne et de gagner de l'argent. Mais de la partie artistique elles n'ont aucun souci. Elles allèguent que l'art n'est pas rémunérateur et que le public n'y prend point garde. Il importe donc que nous fassions l'éducation du peuple, que nous formions son goût et que nous lui apprenions à juger les œuvres d'art et à les apprécier. — *Decorator.*

DOCUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Principaux articles relatifs aux arts appliqués à l'industrie parus dans la presse française et étrangère

(MOIS DE DÉCEMBRE 1884 A AVRIL 1885.)

PÉRIODIQUES FRANÇAIS

L'Art et l'Industrie (n° de décembre 1884). — Orgue de l'église Saint-André à Gratz. — Clefs du musée Medio Evo et Rinascimento, à Rome. — Bureau Louis XIV, genre Boule. — Couvertures de livres, de fabrication lyonnaise (musée des Arts de l'Industrie de Hambourg). — Pièces de velours du musée national bavarois à Munich.

— (n° de mars). — Modèle d'encrier en ébène et bronze. — Chambre à coucher. — Initiales de Geofroy Tory, XVIe siècle. — Projet de plafond. — Modèles de lanternes, suspensions et chenets. — Carreaux en terre cuite vernie.

— (n° d'avril). — Armoire à argenterie et à linge. — Liseuses. — Maître autel de Saint-Pierre, à Gratz. — Cadre en fer forgé. — Cruches en terre vernie, du Musée des arts industriels de Berlin. — Échantillons d'étoffes du Musée national bavarois.

L'Art pour tous (15 mars). — Gargoulette en cuivre repoussé et doré. — Commode en bois de rose, avec applications de bronze doré. — Heurtoirs en bronze. — Fragment d'un panneau (époque Louis XIV).

— (30 mars). — Petit plat à reflets métalliques. — Broderie sur grenat, école italienne (XVIe siècle). — Fragment d'une armoire, époque Louis XIV, du Musée des Arts décoratifs.

Courrier de l'Art (5 décembre). — L'Hôtel de Sévigné et le futur musée des Arts décoratifs.

— (12 décembre). — L'Exposition rétrospective de Rouen. — Jugement du concours de Sèvres.

Courrier de l'Art (6 février). — La décoration par M. Monchablon de l'hémicycle de la Faculté des lettres de Nancy. — L'école de reliure de Gotha.

— (3 avril). — Les fouilles de Louxor.

— (10 avril). — L'exposition d'industrie et d'art d'Édimbourg en 1886.

Guide du Carrossier (décembre 1884). — Plusieurs types de voitures nouvelles.

Journal des Arts (2 décembre). — La collection Basilewski.

— (5 décembre). — Les salles d'estampes dans les musées de province.

— (12 décembre). — Les sculptures dijonnaises au musée des Arts décoratifs. — Liste des récompenses de l'Exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs. — La vente Sauvrezy.

— (30 décembre). — Théodore Chassériau et la Cour des comptes. — Le musée d'antiquités et le musée céramique de Rouen.

— (3 février). — Le budget des beaux-arts.

— (17 avril). — L'exposition internationale de céramique de Delft.

Journal des Arts (10 février). — Les Du Sommerard et le musée de Cluny.

— (13 février). — Le laboratoire d'essais des couleurs.

La Décoration (n° de février 1885). — Les tissus de Dupont-Auberville. — Décoration d'une salle à manger. — La poterie française, par MM. Paul Gasnault et Édouard Garnier.

Moniteur des Arts (12 décembre). — Décoration de la mairie de Courbevoie. — Extrait du projet de budget des Beaux-Arts. — La nouvelle porcelaine de Sèvres.

— (19 décembre). — Restauration des verrières de Saint-Étienne-du-Mont. — La nouvelle porcelaine de Sèvres.

— (3 avril). — Le projet de construction du Musée des arts décoratifs devant la commission de la Chambre des députés.

Moniteur des architectes (n° de mars). — L'ancien évêché de Lisieux. — Cheminée du château de Saint-Germain-en-Laye. — L'église de Blakeney (Angleterre).

Revue de l'Art chrétien (tome III). — Crucifix de la cathédrale de Léon. — Crosse, mitre et chape offertes à Mgr l'évêque d'Angers. — Le symbolisme chrétien au VIe siècle. — Anciens ivoires sculptés.

PÉRIODIQUES ÉTRANGERS

The Art Amateur (décembre). — Analyse de la brochure de M. Haviland, relative à la manufacture de Sèvres. — L'œuvre de George-Frederik Watts. — Les progrès français dans l'art de la céramique. — Comment on peint en Chine. — Bordure d'un vieux plat en porcelaine de Chine (collection Davillier). — Sculptures sur bois, de la Renaissance allemande. — Aiguière antique. — Vieil émail de Limoges, par Suzanne Court.

— (février 1885). — Comment on modèle en terre et en cire. — L'étude du relief. — La céramique. — Médaillon Doulton. — Vases décorés pâte sur pâte. — Fleurs et oiseaux. — Le nouvel art américain dans l'ameublement. — L'art de la broderie.

— (avril). — La décoration de nos maisons. — Notes sur la décoration. — Les travaux à l'aiguille : la broderie. — Les céramiques chinoises du temps de nos grand'mères. — Nouvelles diverses.

Athenæum (6 décembre). — Le musée des Arts de Berlin. — La maison des Communes en 1793.

— (7 février). — Exposition de l'Académie royale. — Concours international de gravure mécanique.

— (14 février). — Les médaillons de la Renaissance. — Notes d'Athènes. — L'art sarrazin au musée d'Édimbourg.

American architect (n° de mars). — La maison Plantin-Moretus à Anvers. — Le rapport de la commission de travail de la ville de Pullman. — Notes diverses.

— (28 mars). — Monographie des architectes américains.

— (n° d'avril). — Les cités ouvrières de Mulhouse. — Notes diverses.

Decorator (The) and furnisher (février 1885). — La brique examinée au point de vue historique. — Procédé chinois de bronzage. — Ameublement de salle à manger. — Panneaux décoratifs pour le casino de Monte-Carlo. — L'art décoratif à Londres. — Spécimens de dessins d'étoffes nouvelles. — La sculpture sur bois. — Les vitraux français. — Ferronnerie artistique.

— (n° de mars). — Chambre japonaise. — Dessins d'un manteau de cheminée. — Modèles de divers meubles. — Le vieux Japon. — Le verre et la poterie décorés. — Pavé en mosaïque découvert à Pompéi. — Modèles de marqueterie.

— (n° d'avril). — Une société américaine d'art décoratif. — Les bronzes de Barye. — Collectionneurs de bric-à-brac. — Un coin d'une chambre japonaise. — Un hall dans une maison de New-York. — Un vase hispano-mauresque. — La broderie japonaise. — L'art japonais et l'art chinois. — Une salle de réception japonaise. — Peinture murale.

Frank Leslie's illustrated (13 décembre). — Première visite à l'Exposition industrielle du coton à la Nouvelle-Orléans.

Frank Leslie's illustrated (7 février). — Le monument du czar Alexandre III.

Furniture Gazette (Gazette de l'ameublement, 6 décembre). — Dessin original d'un côté de salle à manger. — Intérieur de salon d'un bateau à vapeur. — Partie d'un manteau de cheminée (style reine Anne). — L'Ameublement moderne en France. — Candélabre italien.

— (13 décembre). — Dessins originaux de meubles porte-musique. — Modèles de poteries décorées. — Ameublement de chambre à coucher. — Quelques curiosités dans la fabrication du verre.

— (20 décembre). — Dessins pour une chambre à coucher : Une table à toilette. — Modèles de sculptures sur bois. — Modèle d'un buffet-bibliothèque. — L'Art religieux moderne.

— (27 décembre). — Vitrail, par Frederik Miller. — Ameublement de salon. — L'Ameublement des théâtres aux États-Unis.

— 3 janvier). — L'art moderne de l'ameublement. — La correction des formes dans l'ameublement. — Les éléments du style de l'ameublement. — Les bois employés dans l'ameublement. — L'art dans ses rapports avec l'industrie.

— (10 janvier). — L'ameublement à bon marché. — L'ancien et le nouvel ameublement. — Les travaux de marqueterie. — L'ébénisterie en Écosse. — La résistance du bois. — La fabrication et l'emploi de l'or en feuilles.

— (7 février). — Étude sur la Renaissance. — Dessins de meubles sculptés de cette époque. — L'art japonais appliqué à la décoration anglaise. — Dessins originaux d'ameublement moderne.

— (14 février). — Pilastre et cadre sculptés du XVIe siècle (texte et dessins). — La sculpture

sur bois pratique. — Fragment d'une stalle du chœur de l'église Saint-Michel à Munich (texte et dessin). — Caractères du style dans l'ameublement Louis XVI.

— Gazette de l'ameublement (1er avril 1885). — L'ameublement moderne. — La peinture sur verre. — La gravure sur bois. — L'ameublement à bon marché. — L'art des moulures en France. — Nouvelles diverses.

The Graphic (6 décembre). — L'Association des beaux-arts de Cambridge pour l'enseignement populaire des diverses branches de l'Art.

Kunstchronic (12 février). — Établissement d'un musée d'art et d'art industriel à Strasbourg.

Art et Industrie (l'). — (Kunst und Gewerbe.) — (février 1885). — Description d'une boîte à bijoux Renaissance trouvée dans le sud du Tyrol. — Broderies romaines. — Compte rendu de la 8e exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs.

— (1er avril). — L'art industriel à Munich à la fin de l'année 1884, par Pf. Krel. — La marque F. H. des orfèvres de Nuremberg, par le docteur Marc Rosenberg. — Nouvelles diverses.

Magazine of Art (février 1885). — La madone Ansedei, de Raphaël. — Intérieur d'atelier. — Vue d'un escalier. — Intérieur de salle à manger. — L'œuvre de Nicolas Poussin. — La sculpture primitive sur pierre en Angleterre.

— (avril). — Peintures sur faïence, par David Hannoy. — L'art à Athènes sous Périclès, par L.-R. Farnell. — La mode dans les vêtements, par Richard Hearth.

Zeitschrift für bildende Kunst (La Revue de sculpture, n° de décembre). — L'architecture de bois de Brunswick. — Histoire de la découverte de la porcelaine européenne. — La verrerie chinoise.

— (n° de janvier). — L'exposition de céramique orientale à Vienne. — La littérature de l'art et de l'art industriel.

— (février 1885). — Les objets d'art industriel rétrospectifs au musée Beuth-Schmkel de Berlin.

LIVRES NOUVEAUX

Thierry (G.). *La céramique à l'Exposition universelle de 1883, à Amsterdam.* — Paris, imprimerie Clavel.

Korsak (de). *Dictionnaire de motifs décoratifs*, 2e série. — Bigot, éditeur.

Wagnon (A.). *Traité d'archéologie comparée.* La sculpture antique. — Rothschild.

Racinet (A.). *L'ornement polychrome*, 2e série. — Firmin Didot et Cie.

Eudel (Paul). *L'Hôtel Drouot et la Curiosité en 1884*, 5e année. — Chez Charpentier.

Magne (Lucien). *L'œuvre des peintres-verriers français* (Verrière de Montmorency et d'Écouen). — Chez Firmin-Didot Prix, pour les souscripteurs, 80 francs.

Hymans (H.). *Compositions décoratives et allégoriques des grands maîtres de toutes les écoles*, 2e série. — Chez Ch. Claesen.

Prignot (E.). *Le siège moderne*, 1 vol. in-folio comprenant 70 dessins de sièges de tous les styles, de tous les modèles. — Chez Ch. Claesen.

Williamson (E.). *Les meubles d'art du mobilier national*, reproduits par les procédés Dujardin. — Chez Baudry et Cie.

Spire Blondel. *L'Art intime et le Goût en France.* Grammaire de la curiosité. — Chez Édouard Rouveyre.

Molinier (E.). *Dictionnaire des émailleurs*, biographies, marques et monogrammes. — Chez J. Rouam.

Maze-Sencier (Alph.). *Le livre des collectionneurs :* les Ébénistes, les Ciseleurs-Bronziers, les Tabatières, la Dinanderie, l'Horlogerie, les Jarretières, les Modeleurs en cire, les Boîtes à mouches, les Eventails, etc. ; 1 vol. in-8°. — Librairie Renouard.

Desjardins (Gustave). *Le Petit Trianon*, histoire et description. — Librairie L. Bernard, à Versailles.

Les Estampes du XVIIIe *siècle*, par G. Boucart. — Dentu, éditeur.

Chiffres ornés, par M. Riester. — Rapilly, édit.

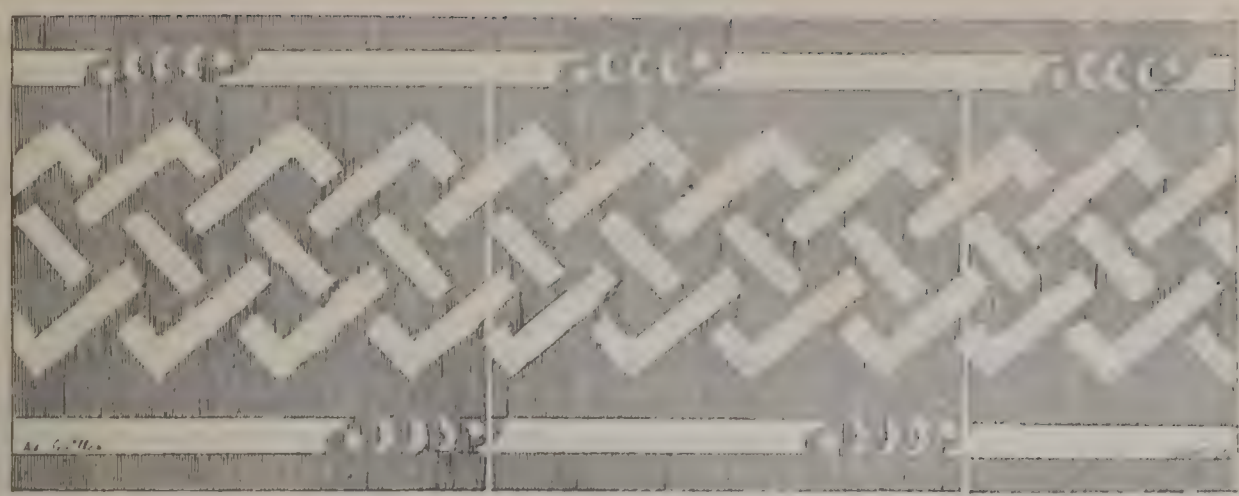
La reliure ancienne et moderne, par G. Brunet. — E. Rouveyre, éditeur.

Le rédacteur en chef gérant : VICTOR CHAMPIER.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît.

COMMODE STYLE LOUIS XIV

FAC-SIMILE D'UN DESSIN APPARTENANT À LA COLLECTION MONBRO



Carreaux en faïence.
Abbaye de Vézelay (Yonne). XIIIe siècle. — Appartenant à M. Ad. Guillon. 0m,11 1/2.
(Dessin de M. Ad. Guillon.)

LES

CARREAUX DE BOURGOGNE

(SUITE [1])

II

Nous avons, dans un précédent article, indiqué en traits rapides l'historique des carreaux émaillés du moyen âge et de la Renaissance, et rappelé suffisamment les différents procédés de décoration employés par les anciens potiers. Il nous faut maintenant chercher les caractères distinctifs de la céramique bourguignonne à ces différentes époques.

A partir du XIe siècle, dans notre contrée comme dans les provinces voisines, la Champagne, l'Orléanais et la Normandie, l'art du mosaïste, délaissé à cause de sa trop grande cherté, est imité par les briquetiers qui, utilisant habilement les différents tons obtenus par la cuisson des terres ocreuses et ferrugineuses, arrivent à composer des carrelages d'un grand effet décoratif.

Un des plus beaux exemples que l'on ait de ces carrelages a été reproduit en chromolithographie dans le livre de M. Amé cité précédemment. C'est le pavage de l'église de l'ancien monastère de Sainte-Colombe-les-Sens datant du XIIe siècle.

Mais ces carreaux découpés avec un art infini, de manière à obtenir tous les dessins géométriques, étaient, dans la pratique, d'une grande complication. La mise en œuvre était difficile, par suite de la nature des dessins qui exigeaient une grande régularité de formes et d'arêtes pour s'agencer convenablement. Beaucoup de pièces, déformées pendant

1. Voy. la *Revue des Arts décoratifs*, 5e année, p. 505.

la cuisson, étaient forcément mises au rebut et devenaient une cause de pertes et de déceptions pour le potier.

Aussi ce mode de fabrication, qui produisait des carrelages d'un merveilleux effet, quoiqu'on en retrouve çà et là des spécimens dans quelques monastères peu avares du temps et de la dépense, fut-il à peu près délaissé le jour où on trouva le moyen, jusque-là vainement cherché, d'unir deux terres différentes et de les combiner de manière qu'elles eussent le même retrait.

Avec le nouveau système on supprimait du même coup toutes les difficultés et l'emploi des figures géométriques qui se prêtent, comme on le sait, à des combinaisons infinies, pouvait se marier désormais avec les dessins se rapprochant davantage de la nature, inventés par les potiers ou les artistes naïfs qui leur taillaient des modèles dans le bois ou la pierre.

Il ne faudrait point croire cependant que, dans les premiers temps, ces modestes artisans purent donner libre cours à leur verve ou à leur imagination.

D'abord deux couleurs seulement, le rouge et le jaune, paraissent avoir été d'un emploi pratique, en Bourgogne comme ailleurs, et rarement du XIIe au XIVe siècle peut-on en signaler d'autres mariées avec elles.

Et puis au XIIe siècle, la nouvelle école qui poussait à la création de ces beaux carrelages qui parlaient à la fois à l'œil et à l'imagination, cette école, disons-nous, avait à lutter, comme il arrive toujours, et à cette époque plus qu'à toute autre, contre l'ancien esprit de routine. On admettait bien sans conteste les ornements des carrelages, lorsqu'ils se bornaient à représenter des entrelacs, des courbes enlacées, des girons, des damiers, des chevrons, des pièces de blason, des armoiries même des seigneurs, des évêques ou des abbés; mais lorsqu'on voulait aller plus loin, faire autre chose, prendre les modèles dans la nature, dans la représentation humaine, dans les scènes de la vie légendaire ou réelle, on se trouvait en face d'une autre école, rigoriste et sévère à l'excès, qui réagissait de toutes ses forces et s'opposait, tout au moins pour les édifices religieux, à ce que l'art, même à l'état rudimentaire, s'emparât du sol des monuments, comme il avait conquis le corps de l'œuvre par les vitraux et les peintures murales historiées.

Saint Bernard, le grand réformateur du XIIe siècle, ne dédaigna pas, le croirait-on, de s'occuper de cette question futile en apparence; il ne se contenta pas de déclamer contre l'emploi des vitraux peints, il se montra hostile également à l'emploi des carrelages émaillés dans les monuments créés sous l'inspiration de l'ordre de Cîteaux, tandis que les Clunisiens, aux idées plus larges et peut-être aussi par esprit d'opposition et d'influence combattue, répudiaient cet ascétisme étroit et protégeaient dans les arts tout ce qui pouvait augmenter la grandeur et la majesté du lieu consacré.

On trouve dans les œuvres de saint Bernard une page écrite à l'occasion du pavage de la basilique de Saint-Rémy de Reims que pourtant il avait été bien forcé d'admirer; ce passage montre jusqu'à quel point l'illustre moine poussait l'austérité. Il proteste contre ces décorations qui, selon lui, détournaient la créature de l'adoration de la divinité et finit en disant : *Ut quid saltem sanctorum imagines non reverentur, quibus utique ipsum, quod pedibus concultatur, scatet pavimentum, sæpe spuritur in ore angeli, sæpe alicujus sanctorum facies calcibus tunditur transeuntium; et si non sacris his imaginibus, cur vel non varcitur pulchris coloribus? Cur decoras quod mox fœdandum est? Cur depingis quod necesse est conculcari?*

Ce passage curieux nous explique pourquoi nous retrouvons si peu de carreaux émaillés de cette époque s'éloignant des figures géométriques.

Mais l'influence de l'abbé de Clairvaux et de son école devait bientôt disparaître, em-

portée par le mouvement qui entraînait l'art et le siècle dans des voies nouvelles auxquelles les croisades, si ardemment prêchées par saint Bernard lui-même, eurent une large part.

Les images des anges ou des saints, les figures d'animaux, les monstres et les grotesques, les scènes de la vie populaire ne sont pas rares à partir du XIIIe siècle; elles s'étendent, dans d'autres parties de la France, à l'ornementation des pierres tombales et au décor des murailles, sous forme de carreaux de revêtement qui atteindront au XVIe siècle leur perfection décorative.

Musée de Moulins, XIVe siècle. — Abbaye de Cluny. 0m,12.

Disons toutefois que l'influence rigide de l'ordre de Cîteaux paraît avoir subsisté plus longtemps en Bourgogne qu'ailleurs, dans les contrées voisines des grandes abbayes, Cîteaux, Clairvaux, Pontigny, Vézelay. Cette influence s'explique, il est inutile d'insister plus longtemps sur ce fait.

Si maintenant nous voulons, à l'aide des carreaux dessinés par M. Guillon, rechercher les caractères de la fabrication bourguignonne à chaque siècle, cela nous devient assez facile, car toutes ces pièces ont une origine certaine, recueillies qu'elles ont été dans les monuments eux-mêmes pour lesquels elles furent créées. Les carreaux émaillés ne sont point rares dans les monuments de la vieille Bourgogne, haute ou basse, et il nous serait aisé de multiplier les exemples.

Abbaye de Vézelay (Yonne.)
Appartenant à M. Ad. Guillon. — 0,14 sur 0,19.
(XVIe siècle.)

Comme nous l'avons dit en commençant, les carrelages de l'ancienne église de Sainte-Colombe-les-Sens nous offrent tous les caractères de la céramique du XIIe siècle; plusieurs carreaux, bien antérieurs à cette époque, ont même été rencontrés dans les restes de ce vieux monument.

Nous connaissons également des spécimens de pavages contemporains des précédents et provenant de l'église de Saint-Pierre-le-Vif, dans la même ville de Sens.

Puis, nous voici en plein XIIIe siècle et nous n'avons plus qu'un choix à faire dans les dessins de M. Guillon pour apporter ici des carreaux bien authentiques de cette époque.

Ce sont d'abord les carreaux de l'église de Châtel-Censoir, ou plutôt de la chapelle annexée à l'église au XIIIe siècle. Le carrelage de cette chapelle existait encore dans son entier, il y a une trentaine d'années, et on distinguait six variétés de carreaux différents qui formaient, avec des carreaux unis, rouges, jaunes et noirs, des combinaisons gracieuses et d'un grand air.

Châtel-Censoir fut autrefois un lieu fortifié du pays avallonnais que son voisinage de Vézelay rendait encore plus important. L'église avait été d'abord la chapelle du château, ce qui explique son peu d'étendue et l'emplacement exigu de la forteresse la fit orienter au nord, contrairement aux dispositions ordinaires des églises catholiques.

Plus tard, au XIIIe siècle, on construisit la chapelle; les anciennes archives conservent encore le souvenir de l'adjonction de cette annexe, en sorte que les carreaux de cette provenance ont une date certaine.

Les dessins en sont très simples et ne s'éloignent point encore des traditions du XIIe siècle et des lignes géométriques. La planche hors texte de notre premier article en donne un spécimen indiqué à tort comme étant du XIIe; c'est XIIIe qu'il faut lire si l'on s'en rapporte à la date de la construction de la chapelle.

A Précy-le-Sec, petite commune du canton de l'Isle-sur-le-Serein, toujours dans l'Avallonnais, une importante découverte de carreaux de la même époque a été faite en 1860. En creusant les fondations des bâtiments de la nouvelle mairie, des ouvriers mirent à découvert le soubassement en pierres de taille d'une tour ronde reposant sur un carré de moellons qui servaient de fondations. Cette tour avait 27 mètres de circonférence, et l'intérieur était garni d'une multitude de carreaux incrustés ayant servi de dallage. On distinguait aussi dans la même enceinte, au milieu d'autres débris, un certain nombre de tuiles également émaillées.

On put ainsi recueiliir environ 2,000 carreaux dans un état parfait de conservation et ces carreaux, dont les musées d'Auxerre et d'Avallon possèdent des spécimens, furent destinés à être utilisés dans l'église et à rehausser l'ornementation de l'édifice restauré.

Parmi ces pièces de dallage, il en est un certain nombre qui sont à une seule teinte, rouge, jaune, violette ou verte; mais la plupart sont bicolores et présentent 16 variétés de dessins. Tous ces carreaux ont 12 centimètres carrés et 24 millimètres d'épaisseur.

La tour, où se trouvaient ces beaux restes du luxe de nos pères au moyen âge, faisait partie de l'ancien château détruit depuis de longues années. La terre de Précy-le-Sec était un alleu inféodé par le duc de Bourgogne à des chevaliers qui le vendirent à l'abbaye de Vézelay.

Le château, mal entretenu et encore plus mal gardé, devint la proie des bandes de routiers qui parcouraient la contrée pendant les guerres du XIVe siècle. Il fut ainsi détruit, de même que l'église paroissiale; la chapelle seule du château fut conservée et remplace encore aujourd'hui l'église primitive. Nous donnons deux dessins de ces carreaux assemblés quatre par quatre.

Comme spécimen de carrelages de la même famille et de la même époque, nous reproduisons un assemblage de quatre carreaux communiqué à M. Guillon par M. Baudouin d'Avallon.

Ces carreaux ont été découverts, avec cinq autres variétés, sur l'emplacement de la chapelle de l'ancien château de Courtrolles. Le réfectoire de l'ancienne abbaye de Reigny, près Vermauton, en possède encore de semblables.

Mais c'est de Vézelay et de Tonnerre que nous viennent les plus beaux échantillons de la céramique de cette époque. A Vézelay, M. Guillon a pu retrouver de nombreux débris attestant la splendeur de l'antique abbaye comme aussi la richesse fastueuse de ses abbés.

Nous donnons le dessin de plusieurs carreaux provenant soit du château de l'abbé, soit des salles de l'abbaye proprement dite, et nous pouvons constater ici un travail plus fin et plus recherché.

Les carrelages assemblés formaient des dessins bien agencés qui se trouvaient encadrés dans d'élégantes bordures dont nous avons donné un échantillon dans notre premier article.

Nous voyons toujours l'emploi des lignes géométriques comme principal décor, mais

CÉRAMIQUE (XIIe - XIVe SIÈCLES)

4

5

6

1

2

3

Dessins d'Ad. Guillon

Sté Cie des Applications photographiques.

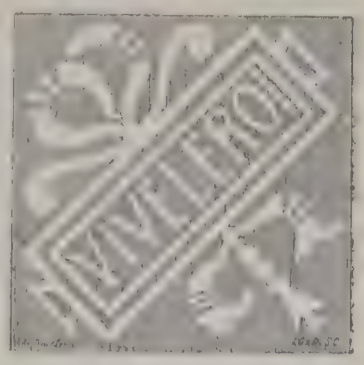
CARREAUX EN FAIENCE DE L'ANCIENNE PROVINCE DE BOURGOGNE

(Dimensions : 0,11 ou 0,12 sur 0,11 ou 0,12)

1 et 6. XIIIe et XIVe siècles. Provenant de Precy-le-Sec (musée d'Avallon). — 2. XIIIe siècle. Provenant de l'hôpital de Tonnerre (ancien château de Marguerite de Bourgogne). — 3. XIVe siècle. Provenant du château de Voutenay (au docteur Rafinesque). — 4 et 5. XIIIe siècle. Provenant du château des abbés de Vezelay (Yonne), à M. Ad. Guillon.

en même temps apparaissent des figures d'animaux fantastiques ou réels avec des essais de représentation de la figure humaine. C'est que les artistes et les modèles ne devaient point manquer au prodigue qui avait entrepris, au XIIIe siècle, l'agrandissement et la décoration du château, et l'abbé Hugues fit alors de telles dépenses qu'il fut déposé, pour avoir endetté le monastère d'une valeur de plus d'un million.

Le souvenir de ce beau château nous a été conservé par de nombreuses chroniques qui relatent son élégance en même temps que la pureté du style de son architecture. On y voyait la salle où s'était tenue, en 1145, sous la présidence de saint Bernard, la réunion dans laquelle la deuxième croisade avait été décidée. Et cette salle avait été décorée de peintures à fresques et de vitraux représentant les principaux personnages de cette grande assemblée.



Hôtel de Louise de Clermont, Comtesse de Tonnerre, duchesse d'Uzès. 0,111/2. — (XVIe siècle.)

Mais au XVIIIe siècle, un autre abbé prodigue, l'abbé Berthier, consumé du désir de faire parler de lui et de devenir évêque, ce qu'il n'obtint jamais, fit démolir le vieux château pour en construire un à la moderne et, vicissitude des choses humaines, ce dernier monument était à peine achevé depuis quelques années qu'on le vendait en 1793 comme propriété nationale et que le marteau des démolisseurs le détruisait entièrement. Les débris des deux châteaux furent ainsi dispersés et les habitations de Vézelay en possédaient de nombreux spécimens il y a quelques années encore.

Le carrelage entier de l'une des salles a existé longtemps dans une auberge du faubourg. M. Amé a pu l'observer en place, et M. Guillon en a dessiné de nombreuses variétés dont nous donnons quelques-unes.

Maison Ozième, place Fleury, à Beaune, Appartenant à M. Latour. — 0,111/2. (XVIe siècle.)

Si les souvenirs historiques ne manquent pas à Vézelay, il en est de même à Tonnerre, et cette ville peut à son tour revendiquer une part glorieuse dans la chronique des temps, grâce à ses seigneurs les puissants comtes d'Auxerre et de Tonnerre, grâce surtout à sa bienfaisante comtesse, Marguerite de Bourgogne, épouse de Charles d'Anjou, frère de saint Louis et roi de Sicile.

A la mort de son époux, la princesse Marguerite se retira à Tonnerre et, dans l'année 1285, elle entreprit de construire à la fois une maison-Dieu pour les pauvres du comté, et un château pour se loger convenablement. Grâce à l'esprit de la fondation, l'hôpital de Tonnerre a résisté aux vicissitudes du temps et on peut visiter encore ses vieilles salles de la fin du XIIIe siècle.

Quant au château, il a depuis longtemps déjà cédé la place à de nouvelles constructions destinées à agrandir l'établissement hospitalier. Lors de la démolition des anciens bâtiments, on découvrit de nombreux carreaux semblables à ceux joints à cette notice et formant l'entourage de l'âtre d'une grande et belle cheminée. Nous avons là de beaux spécimens de la fin du XIIIe siècle, d'autant plus authentiques qu'ils sont datés pour ainsi dire par les marguerites et les fleurs de lis rappelant l'union de la comtesse de Tonnerre, princesse de Bourgogne, avec un fils de France.

Ces emblèmes sont répétés sur chaque carreau : si l'un d'eux représente les armes de Bourgogne, une fleur de lis les surmonte; si les armoiries d'Anjou y sont rendues, une

marguerite les couronne. Ainsi on était arrivé à cette époque à faire de la poésie et du sentiment avec de simples pièces de céramique. Les fleurs de lis et les marguerites, les armes d'Anjou et de Bourgogne, disposées en dessins gracieux, étaient l'expression des regrets et du pieux souvenir conservé par la princesse Marguerite à son époux.

Un autre intérêt, tout archéologique, s'attache aux carrelages de Tonnerre, c'est que nous en connaissons la provenance et le lieu de fabrication. Nous savons par M. Camille Dormois, auteur d'une notice sur la petite commune de Villiers-Vineux, située près Tonnerre, qu'une tuilerie a existé en ce lieu dans les temps les plus reculés. On a même retrouvé l'emplacement de l'ancien fourneau. On y a trouvé des fragments de carreaux incrustés qui sont identiquement les mêmes que ceux des carrelages du château de Tonnerre; même nature de terre, même dimension. Et comme les dessins ont été reproduits avec des moules ou plaques découpées, nous dit M. Dormois, il n'y a pas moyen de se tromper sur la provenance de ces carrelages et sur la comparaison que l'on en peut faire. Nous y avons découvert de plus deux dessins qui ne se trouvent pas à Tonnerre, et des débris de carreaux enduits d'une glaçure verte, obtenue au moyen de l'oxyde de cuivre; il en existait de semblables dans le château de la reine de Sicile. Les tuiles vernissées qui couvraient la salle de son hôpital provenaient probablement de la même fabrique.

Au XIVe siècle les carrelages incrustés se perfectionnent encore et la multiplicité des dessins en rend le classement difficile. Aux modèles récemment inventés se joignent les moules des anciens que la routine des potiers emploie indifféremment et on rencontre assez souvent des carreaux accusant un caractère plus ancien que l'édifice dont ils font partie.

On peut toutefois signaler, parmi ceux exécutés au XIVe siècle, un amaigrissement des lignes qui ôte de la vigueur aux figures et fait déjà pressentir la décadence. Les carreaux de l'église de Vincelles, près Auxerre (Ire planche, fig. 6), celui de la maison Carrouge, à Auxerre (fig. 6 dans le texte du premier article), celui du musée de Moulins, communiqué par M. Quéroi, peuvent en donner une idée.

D'autres, comme celui du château de Voutenay, communiqué par le docteur Rafinesque, nous laissent indécis lorsque nous ne possédons pas une date certaine, à moins qu'un détail particulier ou une inscription ne nous fasse reconnaître évidemment le cachet de l'époque. Tel est le cas du beau carreau découvert à Villeneuve-sur-Yonne, sur lequel on lit ces mots en lettres gothiques du XIVe siècle : *Antonius me fit sibi.* Par la forme des lettres nous avons du même coup le nom du potier, la date et le lieu de fabrication.

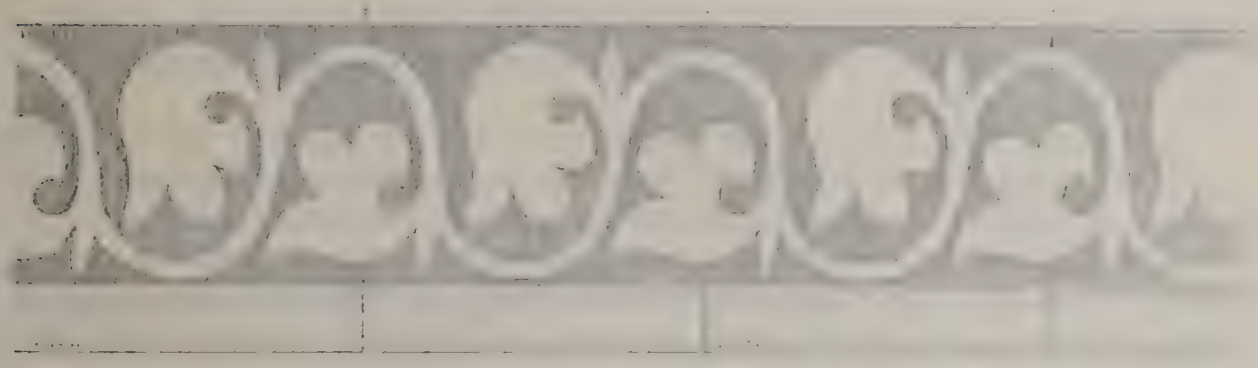
Avec le XVe siècle, nous abordons une décoration pour ainsi dire nouvelle. Il semble que l'on soit fatigué des lignes idéales, des représentations des pièces de blason, des emblèmes laïques ou religieux. Les dessins vont devenir plus lourds, les couleurs plus ternes et plus uniformes, et cependant l'ensemble nous séduit davantage.

C'est que sur nos modestes carreaux nous observons, comme sur les vitraux et les peintures de l'époque, des scènes de toute nature qui nous attirent par les nombreux enseignements qu'elles nous donnent sur la vie de nos ancêtres. Ce n'est plus le froid carrelage du XIIe et du XIIIe siècle : les chiffres, les devises, les armoiries, les inscriptions se croisent en tous sens lorsqu'ils n'encadrent pas des danses, des caricatures, des grotesques, des scènes de chasse, des représentations de la vie populaire ou des emblèmes de corps et métiers.

Des seigneurs partent pour la chasse, un faucon perché sur le poing, accompagnant des dames montées sur des haquenées richement harnachées. — Un veneur, à la poursuite

d'un cerf et d'une biche, excite ses chiens de la trompe (carreau du château de Vergy, Côte-d'Or, communiqué par M. Méray, de Nuits, pl. 1, n° 1). Autour de cette scène de chasse on lit le nom du piqueur *Jehan Karementran.* avec ces mots correspondant à notre *Hallali* pour exciter les chiens : *Vois, Toli le.* — Un vigneron revient des champs, courbé sous le poids de sa hotte; il s'appuie sur un bâton, et dans une bande circulaire on lit : *A Grât Paîne;* puis sur un autre carreau destiné à être placé en face, on voit une houe au milieu d'un écusson, emblème d'honneur du travailleur, et dans la bande circulaire correspondante, on lit ces mots : *Vive labeur,* devise joyeuse et réconfortante du vigoureux vigneron de notre Bourgogne.

Cet assemblage (fig. 2, pl. 1) provient des châteaux de Brazey-en-Plaine et de Vergy (Côte-d'Or); les musées de Dijon et de Moulins en possèdent des exemplaires et nous en devons la communication à M. H. Protat, de Brazey. Il est doublement intéressant, car nous connaissons, grâce à M. Rossignol, archiviste de la Côte-d'Or, son lieu de fabrica-



Hôpital de Tonnerre, ancien château de Marguerite de Bourgogne, XIIIe siècle — 0m.15.

tion et peut-être aussi le nom du dominotier dijonnais qui tailla le modèle de ces carreaux et des précédents.

On a trouvé en effet dans l'ancien hôtel du chancelier Rollin, à Dijon, des carreaux portant ses initiales d'après un échantillon appartenant à M. Latour) et ces carreaux s'étant trouvés également dans une des salles de l'hospice de Beaune, fondé par le chancelier, M. Rossignol a eu l'idée heureuse de faire des recherches dans les archives de l'hospice; il a découvert dans un ancien compte que ces carreaux furent fabriqués en 1447 par les ordres du chancelier et sur des dessins visés par lui.

L'artiste qui fut chargé de graver sur bois les quatre estampilles de ces carreaux s'appelait Jehannin Fouqueret, tailleur d'images à Dijon. Ces estampilles furent ensuite livrées à Denisot Jéot, potier d'Aubigny, près Brazey, lequel, d'après un marché passé le 22 mars 1447, dut en fabriquer cinquante milliers, moyennant deux francs le mille et 400 livres de plomb pour les vernisser.

Or la fabrique d'Aubigny était située à 3 kilomètres à peine du château ducal de Brazey et il est évident que les décorateurs de l'édifice n'ont pas dû chercher ailleurs les carrelages dont ils avaient besoin; nos deux carreaux, en tout semblables pour la pâte et le décor aux carreaux de Beaune et de Dijon, ont donc bien la même origine.

Il nous serait facile de multiplier ces exemples si intéressants de carreaux du XVe siècle nous donnant des scènes de mœurs, des devises ou des légendes. Aux carreaux de Beaune, de Dijon, de Brazey, nous pourrions joindre ceux de la collection Baudot, chiens courants et cerfs, provenant du château de Vergy, la devise des cordeliers de Beaune, etc.; puis

nous aurions encore des emblèmes héraldiques, tels que la fleur de lis ornée, communiquée par M. Julliot et provenant d'une maison de Sens.

Il faudrait encore signaler, comme de cette époque, des carreaux de revêtement non encore observés jusqu'ici; ces carreaux apportent aux murs intérieurs des édifices une ornementation élégante qui va prendre au XVIe siècle de grandes proportions. Nous avons donné en tête de notre premier article un beau spécimen de ces carreaux représentant la sirène des temps antiques, d'après un carreau de l'église de Chitry en notre possession. Mais avec le XVIe siècle va s'éteindre l'industrie des carreaux en terre cuite incrustée et recouverte d'une glaçure à base de plomb. Non pas que le goût pour ces beaux carrelages ait diminué; ils vont au contraire en s'améliorant de plus en plus; les détails en sont bien plus soignés que dans les siècles précédents et ils indiquent de grands progrès dans l'art du dessin.

Nous en donnerons pour preuve les carreaux dessinés par M. Guillon et provenant de l'hôtel d'Uzès à Tonnerre. Cet hôtel fut reconstruit après l'incendie de cette ville, en 1556, par Louise de Clermont, comtesse de Tonnerre et duchesse d'Uzès. Les carrelages furent sans doute commandés à l'ancienne tuilerie de Villiers-Vineux qui devait continuer sa fabrication puisque de nos jours des contemporains se rappellent encore avoir vu les arcatures de l'ancien fourneau.

Peut-être d'autres fabriques existaient-elles en même temps dans cette région. On voit encore au château d'Ancy-le-Franc des carreaux incrustés remarquables, exécutés à la fin du XVIe siècle, lors de la construction de ce beau manoir sur les plans de Serlio.

Mais le système des terres cuites plombifères avait fait son temps; on ne le trouvait plus assez décoratif. La Renaissance italienne avait envahi la France et présidait aux destinées de l'art jusque dans ses moindres manifestations. Et les pavés faïencés, c'est-à-dire recouverts d'un émail stannifère qui permettait l'emploi de couleurs multiples, avaient pris le pas sur tous les autres systèmes en attendant qu'ils fussent eux-mêmes transformés en carreaux de revêtement, et que la mode des dallages et des marbres d'Italie les eût fait oublier à leur tour.

Ici finit notre étude sommaire des carreaux historiés bourguignons; il nous eût été facile de l'étendre, mais les bornes que nous nous étions tracées sont déjà dépassées, et nous croyons avoir suffisamment attiré l'attention sur les beaux spécimens dessinés par M. Adolphe Guillon.

HENRI MONCEAUX.

Croquis pour une composition décorative par M. F.-V. Galland.

L'ART
DE
LA PASSEMENTERIE [1]

III.

L'Orient.

L'Orient est la patrie des riches tissus aux riches décors. Il n'a pas que ses contes et ses palais, il a aussi ses passements des *Mille et une Nuits*. Théophile Gautier, dans le chapitre consacré aux *Bazars* de son charmant volume sur Constantinople, décrit, avec une abondance et un chatoiement de couleurs qui ne peuvent naître que sous sa plume, les beautés de la passementerie orientale rassemblées dans ces lieux. Ce sont des costumes d'enfants composés de « vestes rouges ou vertes, passementées d'or, de pantalons à la mameluk en taffetas cerise, jonquille ou de toute autre couleur vive, qui brillent comme des fleurs ». Puis voici plus loin des « vestes aux soutaches plus compliquées que les arabesques du plafond de la salle des Ambassadeurs à l'Alhambra, des dolmans raides d'or, des brocarts diamantés d'orfrois éblouissants, des machlas du Caire taillés sur le patron des dalmatiques byzantines, tout le luxe fabuleux, toute la richesse chimérique de ces pays du soleil que nous entrevoyons comme les mirages d'un rêve du fond de notre froide Europe ». Deux pas plus loin nous rencontrons « les vendeurs de babouches, de pantoufles et de bottines; rien n'est plus curieux que ces étalages encombrés de chaussures extravagantes à bouts retroussés en toits chinois, à quartiers rabattus, en cuir, en maroquin, en velours, en brocart, piquées, pailletées, passementées, relevées de houppes de cygnes et de soie floche, impossibles pour des pieds européens. Il y en a qui sont cambrées et relevées comme des gondoles vénitiennes; d'autres désespéreraient Rhodope et Cendrillon par leur mignonne petitesse, et ont plutôt l'air d'étuis à bijoux que de pantoufles vraisemblables; le jaune, le rouge, le vert disparaissent sous les cannetilles d'or et d'argent ». Puis reparaissent de « mignonnes vestes brodées d'or et d'argent, des pantalons bouffants de soie, de petits caftans à soutaches, etc. » Dans une ruelle spéciale, viennent « les trayeurs d'or, ceux qui font ces fils argentés et dorés dont on brode les blagues, les pantoufles, les mouchoirs, les gilets, les dolmans, les vestes; derrière les vitres des montres, étincellent sur leurs bobines, ces fils brillants qui plus tard seront des fleurs, des feuillages, des arabesques. Là se font aussi ces cordonnets, ces nœuds si gracieux, si

1. Voir la *Revue des Arts décoratifs*, 5e année, p. 585.

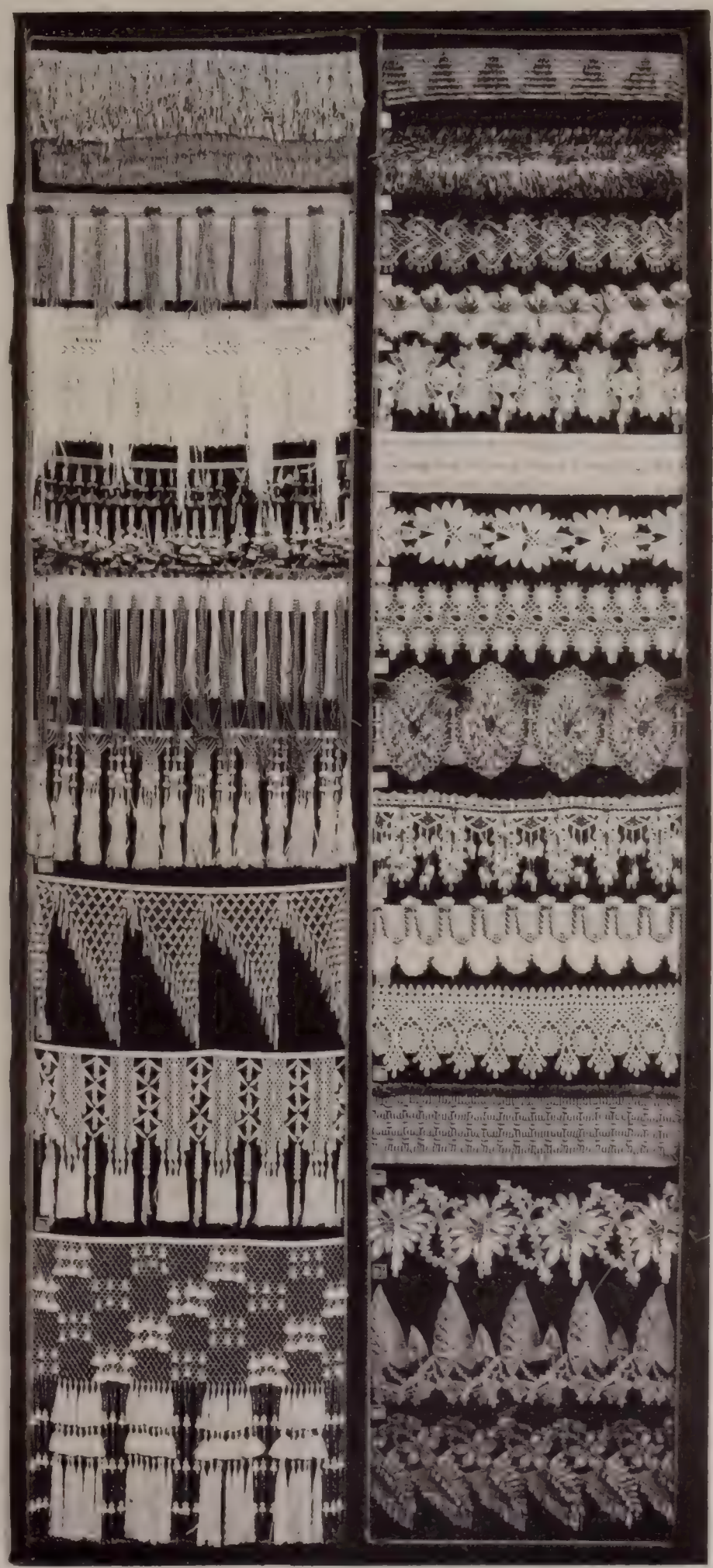
coquettement enchevêtrés et que notre passementerie ne saurait imiter. Les Turcs les fabriquent à la main en se servant de l'orteil de leur pied nu comme point d'attache. » On le voit, c'est un éblouissement.

Le même Gautier, au début du voyage qui le conduit vers le merveilleux Stamboul, nous avait déjà fait faire connaissance avec un Levantin « vêtu d'une pelisse pistache, historiée dans le dos d'une arabesque d'or » et avec un Grec portant « la fustanelle et une veste blanche agrémentée, le chef surmonté d'un *bonnet de coton!* » Il est vrai que ce bonnet de coton, vu de près, offrait quelques passementeries de fils qui en mitigeaient un peu la triviale laideur. Un autre Grec, de Syra, avait « les plus belles cnémides piquées, brodées, historiées et floconnées de houppes de soie rouge qu'il soit possible d'imaginer; sa fustanelle, bien plissée, d'une propreté éblouissante, s'évasait en cloche; une ceinture bien ajustée étranglait sa taille de guêpe; son gilet, galonné, soutaché, enjolivé de boutons en filigrane, laissait passer les manches d'une fine chemise de toile, et sur le coin de son épaule était élégamment jetée une belle veste rouge, roide d'ornements et d'arabesques ». Il ne s'agit que d'un simple drogman. Mais la canaille elle-même a « les grandes ceintures bourrées d'armes, les gilets galonnés, les vestes à soutaches et à coudes éclatants ».

Nous n'avons pas exagéré en parlant de passementeries des *Mille et une Nuits*. La lecture de cette description de Théophile Gautier nous donne des éblouissements. Nous savons bien que c'est un peu la faute de son style; mais la cause première de ce feu d'artifice littéraire doit forcément avoir sa part dans l'effet final. Ce sont tout au moins les fusées et les pièces montées dont se sert le brillant écrivain pour produire ses effets pyrotechniques. Il y met le feu, voilà tout.

L'Orient musulman est, du reste, le plus passementé, ou le plus franchement passementé. Les manifestations industrielles de cet art deviennent de moins en moins nettes à mesure que l'on s'enfonce, à travers l'Asie, vers les contrées de l'extrême Orient. Cet extrême Orient demande plus volontiers les admirables décors de ses étoffes à la broderie. La passementerie joue sans doute son rôle dans ces broderies, mais un rôle secondaire : ce n'est, en quelque sorte, qu'une annexe. On utilise son concours dans des proportions variables, quelquefois importantes; mais on ne lui permet guère de se produire seule et dans sa gloire, dans son unité décorative; puisant sa force ornementale en elle-même et en elle seule; se manifestant en tant qu'art, se suffisant, étant sa propre fin.

Il y a là une échelle amusante qu'il serait peut-être aussi instructif que curieux de suivre dans son développement aussi bien géographique qu'historique. En remontant, si cela était possible, jusqu'aux principes qui la dominent, on rencontrerait peut-être un point de départ tout esthétique. Il est évident que les tendances de l'art musulman, tendances volontiers géométriques, même dans les cas où l'imagination semble s'être donné le plus librement cours, devront beaucoup mieux s'arranger du dessin un peu sec et des lignes précises imposées par les galons, les soutaches, etc., que celles de l'art japonais ou chinois, avec son exubérance si éminemment vivante et même grimaçante à force d'entraînement vital. La passementerie, d'un emploi si naturel lorsqu'il s'agit d'arabesques, emprisonnerait d'une façon déplorable le fier dragon impérial. Chaque art, par le seul fait qu'il est soumis à des nécessités matérielles, se trouve aussi sous la domination de lois idéales non moins pressantes, qui ne sont que l'expression de la logique imaginative; et cette logique pousse les individus et les peuples à recourir, pour manifester par la couleur et la forme leurs conceptions esthétiques, à recourir, disons-nous, aux matières premières qui peuvent le mieux se prêter à ces manifestations. Autrement dit et d'une façon populaire, celui qui veut faire un civet cherche un lièvre. C'est ce lièvre-là que nous avons cru utile de sou-



SPÉCIMENS DE PASSEMENTERIES

EXÉCUTION DE LA MAISON DILLEGARD

lever tout d'abord. En lui réside toute la philosophie de notre étude sur la passementerie dans l'Orient et l'extrême Orient.

L'exposition du costume qui a eu lieu, il y a quelques années, au palais de l'Industrie, par les soins de *l'Union centrale,* ainsi que celle consacrée aux *tissus,* en 1882, par la même société, ont fait passer sous les yeux du grand public un nombre considérable d'étoffes passementées et brodées, originaires d'Asie. Nous sommes donc assez familiarisés maintenant avec ces merveilleux produits d'un art qui semble avoir passé un compromis avec son meilleur ami le soleil, afin de pouvoir lui emprunter au besoin ses principaux rayons. Les étonnements, les admirations, les enthousiasmes de Théophile Gautier au bazar de Constantinople, ou ceux de Gérard de Nerval devant ceux du Caire, nous avons pu les comprendre en face des costumes, des tentures, des soies ouvrées qui nous en ont apporté, par deux fois, un écho, malheureusement un peu affaibli par le milieu terne et gris que leur imposait notre atmosphère, notre ciel volontiers grognon, peu enclin à rire avec les ors et les tissus éclatants ou soyeux.

Nous connaissons *de visu* ces spirales soutachées, ces courbes, aussi riches que harmonieuses qui couvrent les vestes des Levantins jusqu'à leur prêter une raideur de cuirasse. Ces vestes, nous les retrouvons dans toute la péninsule des Balkans, en Asie Mineure, en Syrie, en Égypte, en Algérie, en Tunisie, au Maroc, etc.; dans tout le pays des *Teurs*, comme on dit en Provence.

La galerie ethnographique du Musée d'artillerie, aux Invalides, possède un costume complet d'Albanais qui nous donne l'idée de la richesse d'ornementation que peut enfanter la passementerie. Ce costume se compose, dit le Guide, de « grandes guêtres, du gilet et d'une veste soutachée or et bleu sur drap blanc; le vêtement de dessus, en velours violet et vert, est couvert d'un labyrinthe de passementeries disposées avec un goût parfait; au-dessous se développe la fustanelle, sorte de jupon blanc qui a une prodigieuse longueur d'étoffe ». Les Albanais portent aussi de larges et longs pantalons richement soutachés autour des poches et, sur le devant, en forme de pont.

Les Maures sont d'habiles passementiers. Fromentin, qui nous a laissé de si adorables descriptions de l'Algérie dans *Une année dans le Sahel* et *Un été dans le Sahara*, dit de ceux-ci : « A l'inverse des Arabes, chez qui la fainéantise est le droit du mâle, ici c'est le mari qui travaille, je veux dire qui manie l'aiguille. Il prépare les laines, fabrique les étoffes, il coud, il fait non seulement ses propres habits, mais ceux des femmes et des enfants, leurs chaussures avec les siennes, leurs toilettes aussi bien que leurs bijoux. Lui seul a l'art des passementeries et des broderies; il sait comment assortir les couleurs, comment la soie se croise avec les fils d'or; il a ses métiers, ses dévidoires, ses écheveaux, ses pelotons, ses bobines, ses ciseaux, tout un petit arsenal d'instruments qui paraît bizarre entre ses mains, et qui le rend méprisable aux yeux de ses voisins manieurs de sabre. »

Le mépris de l'Arabe pour le Maure s'arrête à l'individu et n'atteint nullement l'œuvre sortie de ses mains. Celle-ci, l'Arabe, s'il répugne à la produire, est très fier de s'en parer. Ce devait être un travail maure que ces costumes de cavaliers dont parle encore Fromentin, et dans lesquels, sous « le ceinturon garni de pistolets », descendait « un vaste pantalon de forme turque en drap rouge, orange, vert ou bleu, soutaché d'or ou d'argent ». De travail maure aussi ces *atatiches* que fit passer sous ses yeux, dans un tourbillon de poussière, une caravane formée par une tribu en train de se déplacer. Les atatiches, sorte de corbeilles enveloppées d'étoffes avec un fond plat garni de coussins et de tapis, dont les extrémités retombaient en manière de rideaux sur les deux flancs du dromadaire, faisaient plutôt l'effet de dais promenés dans une procession que de litières de voyage.

Imaginez un assortiment de toutes espèces d'étoffes précieuses, un assemblage de toutes les couleurs : du damas citron, rayé de satin noir, avec des *arabesques d'or* sur fond noir, et des *fleurs d'argent* sur le fond citron; tout un atouche en soie écarlate traversé de deux bandes de couleur olive; l'orange à côté du violet, des roses croisés avec des bleus, des bleus tendres avec des verts froids; puis des coussins mi-partis cerise et émeraude, des tapis de haute laine et de couleur plus grave, cramoisis, pourpres et grenats, tout cela marié avec cette fantaisie naturelle aux Orientaux, les seuls coloristes du monde.

Nous n'avons pas à nous occuper présentement de l'Égypte, de la Syrie, de l'Assyrie et de la Perse en tant que peuples ayant un caractère national propre exprimé dans leur art : ces choses viendront logiquement à leur place quand nous nous occuperons de la période classique. Ce genre de divisions est peut-être ou sera peut-être jugé anormal plus tard, grâce aux progrès faits chaque jour par la critique historique, que viennent servir de perpétuelles découvertes géographiques, ethnographiques et archéologiques; mais, pour le moment, nous ne pouvons encore nous y soustraire. Le mieux, jusqu'à plus ample informé, est de suivre la marche généralement adoptée. C'est d'autant plus le cas ici, étant donné le sujet qui nous occupe, que les diverses contrées que nous venons de citer sont profondément pénétrées par l'atmosphère musulmane, et qu'il nous serait bien difficile de retrouver leur caractère artistique particulier dans la confusion des tendances diverses que leurs produits manifestent. Mieux vaudra, en temps et lieu, nous reporter aux origines, le monde antique, mieux connu grâce à des monuments précis et à des souvenirs historiques heureusement conservés, nous en fournissant le moyen.

Le climat de l'Inde n'admet pas les lourds tissus; il est plus fait pour les mousselines, les gazes légères, que pour ces passements que nous venons de voir faisant cuirasse, rigides à force d'or. Ses tissus vaporeux se prêtent mal aux décors lourds faits de passements. Ils admettent le métal, mais à la condition d'être brodé finement, broché, lamé plutôt, par lui. Les passementeries, lorsque ces peuples y ont recours, prennent elles-mêmes quelque chose des tissus transparents qu'elles ornent. Elles se font gazes et mousselines pour jouer avec les gazes et les mousselines et ne pas les écraser. La galerie ethnographique du musée de Marine, au Louvre, nous montre quelques-uns de ces passe-partout d'une légèreté charmante.

L'artiste indou, affiné par un climat énervant qui surexcite en permanence sa sensibilité jusqu'à le féminiser, vit dans un rêve constant, une ivresse respirée, venue d'un air chargé de senteurs, qui grise et alanguit. Il rêve ses œuvres plutôt qu'il ne cherche à les composer. Il note sa vision, voilà tout. Il pourra la noter sans fatigue, sans impatience, pendant des années et des années, quelquefois, des générations et des générations, et le résultat de ces songeries sans fin sera un de ces merveilleux cachemires que nous admirons sans en pouvoir comprendre le langage. Michelet dit de l'Inde : « L'ouvrier y vit de rien; pour chaque jour, une poignée de riz lui suffit. Puis, la grande douceur du climat, l'air et la lumière admirable, nourriture éthérée qui se prend par les yeux. Une sobriété singulière, un milieu harmonique y rendent délicats tous les êtres. Les sens se développent, s'affinent... La vue et le toucher acquièrent une finesse exquise. La nature fait l'homme coloriste, et avec un privilège singulier : il est tellement son enfant, il vit tellement en elle, qu'elle lui laisse tout faire avec charme; il associe des tons violents, et l'effet en est très doux; des nuances pâles, et l'effet n'est point fade, aimable au contraire et touchant. »

Nous pouvons dire des broderies et des passementeries de l'Inde ce que M. Delaborde a dit de ses bijoux et de leurs sculptures : « Leur sculpture si légère, aérienne, loin de chercher les effets par des reliefs exagérés, des contrastes d'ombres et de lumières tran-

chées, ne concentre jamais l'attention sur un point. Elle répand la vue sur l'œuvre entière, comme si un filet était étendu sur l'ensemble. » Au lieu de filet mettons nuage, un nuage de mousseline.

La magnifique collection du prince de Galles, que nous avons eu la bonne fortune de posséder en 1878, et que tout le monde a pu admirer à l'Exposition universelle, présente un certain nombre de spécimens de passementerie indoue. Comme il ne s'agit plus ici de costumes, mais le plus souvent d'armes, l'artiste n'était pas tenu aux conditions de légèreté dont nous avons parlé. Il y avait place pour les torsades, les glands, les franges, etc. Et quelles torsades! quels glands! quelles franges! enrichis de perles, de pierres précieuses! Une garniture aussi riche que celle des armes que ces passementeries accompagnent, c'est tout dire.

Mais c'est égal, encore cette fois et malgré l'habileté dont les passementiers font preuve, il nous faut reconnaître que nous ne sommes pas en présence d'un art absolument indigène. Il sert de repoussoir, d'écrin si l'on veut, d'écrin admirable; mais le grand air de cette symphonie est chanté par les pierres fines. Les passements forment les basses. Ce n'est plus comme chez les populations de l'Asie occidentale.

Pour la Chine et le Japon, ce sera la même chose, comme nous l'avons déjà constaté. Mais, cette fois, ce seront les broderies qui joueront le rôle de premiers sujets, déléguant la passementerie dans les chœurs : chœurs brillants, imposants même quelquefois, mais enfin chœurs.

On sait qu'en Chine le costume a une valeur expressive. Il indique l'importance sociale de celui qui le porte. Il n'est donc pas facultatif. Chaque fonctionnaire, et en Chine tout le monde est plus ou moins fonctionnaire, a son vêtement spécial dont les ornements, très nettement délimités, ont une portée hiérarchique. Dans tous ces vêtements la broderie a un rôle important. Les mandarins de premier ordre ont sur leur habit violet, au milieu de la poitrine et du dos, une plaque carrée sur laquelle est brodé un pélican; ceux de deuxième ordre remplacent le pélican par une poule dorée; ceux de troisième ont un paon ; ceux de quatrième, une grue; ceux de cinquième un faisan blanc; ceux de sixième une cigogne; ceux de septième une cigogne; ceux de huitième une caille; ceux de neuvième un moineau. Nous venons de parler des fonctionnaires civils; les fonctionnaires militaires, à grades correspondants, ont droit à des animaux plus dangereux et plus guerriers : au lion, à la panthère, au tigre, à l'ours, au rhinocéros, au cheval marin, etc. Toute cette ménagerie donne la prépondérance aux brodeurs. Toutefois, elle n'exige que la prééminence et permet à la passementerie de venir jouer autour d'elle et de l'entourer de ses mille et mille lacets. Celle-ci en profite autant qu'elle peut, et les costumes chinois qui ont été exposés en quantité considérable chez nous depuis une vingtaine d'années montrent l'étendue du champ qui lui est laissé. Elle s'étale en larges bordures métalliques sur les bords des vêtements. Elle y court parfois à triple et quadruple rang. Elle s'arrondit autour des manches et se promène sur les encolures. Puis ce sont de minces soutaches qui s'élancent en tous sens, vont, viennent, retournent, repartent, se croisent, se superposent, s'enroulent une seconde, pour s'élancer de nouveau en toutes sortes de méandres gracieux, riches, le plus souvent même désordonnés, exubérants, avec de faux airs de broderies.

Le Japon, ou, du moins, ce qui reste de l'ancien Japon, du Japon d'hier, car celui d'aujourd'hui envahi, abîmé par nos modes, tourne à l'habit noir, au chapeau à haute forme, au melon, à la raideur anglaise, à la gâteuse et au monocle, — le Japon d'hier se présente, comme la Chine, avec un garde-meuble hiérarchisé. Sans parler du costume de cour qui nous paraît si comique dans les croquis rapportés par les voyageurs, ce qui

prouve que la manière de comprendre la dignité est fort loin d'être la même dans chaque pays, nous trouvons un certain nombre de vêtements fort curieux.

A tout seigneur, tout honneur; voici celui de l'empereur, qui en change tous les jours; il ou plutôt ils sont faits d'étoffes très précieuses. Deux de ces étoffes sont de couleur pourpre à fleurs blanches. La troisième, toute blanche, est tissée à fleurs. Pour les classes moyennes, les couleurs vives constituent le luxe du costume. Les femmes seules ont recours aux broderies et aux passements d'or. L'aristocratie, elle, a recours, comme les fonctionnaires chinois, à des décors symboliques, pour lesquels la broderie joue le plus grand rôle, comme cela doit naturellement avoir lieu lorsque l'ornementation veut être expressive et surtout produire des représentations de choses vivantes, emprunter ses motifs aux règnes végétal et animal.

Nous ne nous étendrons pas plus sur l'art de la passementerie dans l'Asie orientale. En faire une étude détaillée ne serait d'aucune utilité ici. Nous avons tenu seulement à dégager les quelques principes généraux, tout de logique, qui dominent la production de cet art dans des pays auxquels notre climat et nos mœurs ne nous permettent de rien emprunter sous ce rapport.

Cette part, à laquelle ils avaient droit, leur étant faite, nous pouvons aborder résolument la monographie de l'art de la passementerie depuis le début de l'histoire classique jusqu'à nos jours. L'art de la passementerie, tel que nous le cultivons à l'heure qu'il est, a des racines qui plongent jusque-là; les exemples de ce passé sont des modèles que nous ne pouvons que gagner à consulter : consultons-les donc.

P. Rioux de Maillou.

NOS PLANCHES HORS TEXTE

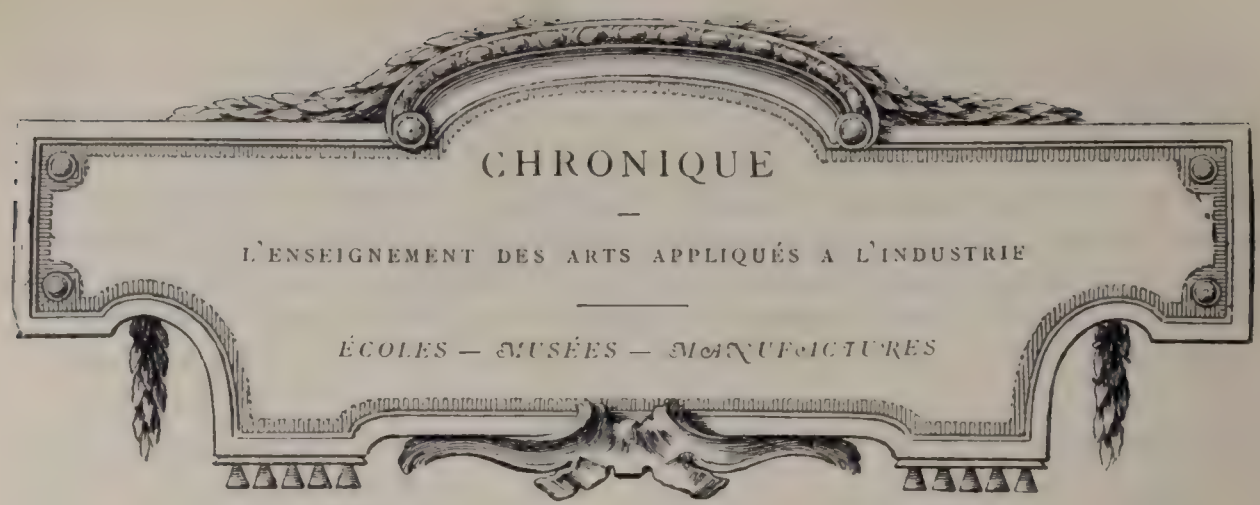
Poterie hongroise, fabrique de Funfkirchen. — Depuis quelques années il se manifeste en Hongrie un mouvement de concentration de toutes les forces nationales, qui a pour résultat de donner une vigueur nouvelle aux diverses branches de l'industrie. L'exposition actuellement ouverte à Budapest, depuis le 1er mai, est une preuve éclatante de la vitalité de ce peuple vaillant, jadis si glorieux, et qui a gardé pour l'art un culte toujours fervent. Nous parlerons plus loin, comme il convient, de cette très intéressante exposition, en essayant de montrer les efforts des industriels hongrois pour retrouver leurs vieilles traditions artistiques et en signalant les progrès accomplis. Nous donnons ici un spécimen de la céramique hongroise fabriquée à Funfkirchen, et qui a tous les caractères de l'originalité. Ce sont des poteries qui font partie des collections du Musée des Arts décoratifs et qui attestent, par la forme aussi bien que par le décor, le plus vif sentiment de l'art. Les formes du vase et de la cruche ont quelque chose de l'ampleur, de la pureté des céramiques grecques. Le vase Pannonia, principalement, avec sa décoration obtenue par de simples figures géométriques se détachant en rouge sur le fond blanc mat, est un mo-

dèle excellent, d'un caractère tout particulier, et qui a une saveur à laquelle nos céramistes contemporains, avec leur esprit d'éternelle imitation et le courant de rivalité cosmopolite qui les emporte, ne nous ont pas habitués. La coupe, pâte ivoire, est également d'un dessin étrange et original; la matière est fine, le travail soigné. Quant à la cruche à décor émaillé sur terre rouge, l'aspect en est plus primitif; mais la destination de l'objet autorise cette apparence un peu rugueuse, et ici encore éclatent l'intelligence et le goût du fabricant. Il y a décidément beaucoup à compter sur un peuple qui sait donner le spectacle d'un tel réveil.

Carreaux en faience de l'ancienne province de Bourgogne.

Spécimens de passementeries exécutées par la maison Dieutegard.

Ces planches n'ont pas besoin d'autres commentaires que les articles qu'elles sont destinées à accompagner.



ÉCOLES

Les Écoles d'arts et métiers. — Le *Journal officiel* du 7 avril a publié des décrets relatifs à l'organisation des écoles d'arts et métiers en France.

Le règlement est divisé en six titres. Le titre Ier comprend les dispositions générales; le titre II, le mode et les conditions d'admission des élèves; le titre III, le programme d'enseignement qui est adopté pour ces écoles; le titre IV est relatif au personnel; le titre V, aux conseils des écoles nationales d'arts et métiers; enfin le titre VI comprend les dispositions finales relatives aux legs, donations, à la discipline intérieure des écoles, etc.

Les écoles d'arts et métiers ont pour objet de former des ouvriers capables de devenir des chefs d'atelier et des industriels versés dans la pratique des arts mécaniques. Elles sont placées sous l'autorité du ministre du commerce et sous la haute surveillance du préfet du département dans lequel chacune d'elles est établie.

La durée des études est de trois ans, et des brevets sont ensuite délivrés aux élèves qui satisfont aux examens généraux de sortie. L'admission n'a lieu que par voie de concours pour tout élève de nationalité française ayant plus de quinze ans et moins de dix-sept ans. Le prix de la pension est de 600 francs par an.

L'enseignement donné dans les écoles d'arts et métiers est théorique et pratique. L'enseignement pratique se donne dans des ateliers spéciaux, savoir : menuiserie et modèle; fonderie; forges et chaudronnerie; ajustage.

Le décret dont nous parlons n'est suivi d'aucune mention des écoles d'arts et métiers existant actuellement ou devant être fondées.

MUSÉES

Les nouvelles acquisitions du musée de Cluny. — Le musée de Cluny, que son nouveau et éminent directeur, M. Darcel, va réorganiser en certaines parties, afin d'arriver à un classement plus logique et moins confus, vient de s'enrichir de diverses pièces du plus haut intérêt.

Nous signalerons tout d'abord deux superbes émaux de Léonard Limosin provenant de l'hôpital Sainte-Croix, de Joinville (Haute-Marne). Ces émaux sont deux portraits, l'un de Claude de Lorraine, et l'autre de sa femme, Antoinette de Bourbon. Ils mesurent $0^{m},18$ de haut sur $0^{m},13$ de large, et sont encadrés, le plus modestement du monde, dans des baguettes de sapin doré. Les plaques sont recouvertes derrière par des panneaux de bois qui portent en grandes lettres capitales, inscrites sur toute la surface, y compris celle du cadre, les indications suivantes : portrait de Clavde de Lorraine dvc de Gvise et d'Aubmalle — baron de Ioinville — marcqvis de Meyne — et

D'ELBEVF PER DE FRANCE GOVVERNEVR DE BOVRGVOGNE; portrait de sa femme, ET MADAME ANTHOINETTE DE BOVRBON — DUCHESSE, PRINCESSE ET MARQVISE DES DICTS LIEVX FONDATEVRS DU MONASTERE DE NOTRE DAME DE PITIE LES IOINVILLE. Antoinette de Bourbon était la fondatrice, ainsi que son fils Charles, cardinal de Lorraine, de l'hôpital Sainte-Croix, de Joinville, dont la création date de 1567.

Les deux modèles paraissent avoir une cinquantaine d'années l'un et l'autre; Antoinette de Bourbon avait été mariée en 1513; elle était âgée de quatorze ans et son mari en avait dix-sept. Le portrait de Claude de Lorraine est bien supérieur à celui de sa femme. La figure du chef de la maison de Guise est dessinée dans la manière précise et délicate de l'école des Clouet, bien que le dessin présente maintes fantaisies dans le modelé et la structure des traits, fantaisies que les ravages du temps non plus que les aventures de la guerre ne semblent point justifier. Claude de Lorraine a une longue barbe argentée, le teint fleuri, un nez de fort belle venue, des yeux très grands et très vifs. Il porte sur la tête la toque de velours noir, si fort à la mode à la cour sous les Valois, un manteau d'hermine sur son pourpoint rayé que décore le collier d'un ordre. La peinture, d'un ton rose pour les chairs, se détache vigoureusement sur un fond bleu intense. Antoinette de Bourbon est toute en noir, en costume de veuve : Claude de Lorraine fut empoisonné le 15 avril 1550, au château de Joinville, à l'âge de cinquante-quatre ans. Les deux portraits sont d'une exécution différente comme mérite artistique et probablement comme date; ou Léonard Limosin les aurait peints l'un et l'autre d'après des dessins faits par deux artistes de très inégale valeur. La figure de la femme de Claude de Lorraine est grossièrement modelée, sans vigueur ni délicatesse.

Les deux émaux ont été achetés 45,000 francs. M. Manheim, l'érudit expert, les avait évalués 50,000 francs. Il avait été question de leur acquisition par un richissime amateur, au prix de 60,000 francs. L'affaire a été conclue entre M. Darcel et les administrateurs de l'hôpital de Joinville par l'intermédiaire du préfet de la Haute-Marne, qui a autorisé, au nom de l'État, cet établissement à faire la cession de ces œuvres d'art au Musée de Cluny. Cette vente aurait été, d'après un de nos confrères du *Temps*, auquel nous empruntons ces détails, motivée moins par des besoins d'argent que par le désir d'assurer ainsi la conservation définitive de deux portraits intéressants au point de vue historique et comme œuvres authentiques du célèbre émailleur de Limoges, dont le monogramme LL est inscrit à droite au bas de l'émail.

Le Musée de Cluny vient d'hériter de plusieurs objets fort curieux, dans des conditions imprévues. Il y a quelque temps, mourait dans son hôtel, rue Ampère, un amateur de curiosités, M. Audéoud, ancien banquier. Il légua toute sa collection à une cousine, à condition qu'elle ne la mît point en vente et qu'elle cédât à un établissement public les objets dont elle voudrait se défaire. M. Audéoud était un collectionneur aussi original que varié dans ses goûts. Il s'était passionné pour l'horlogerie particulièrement. Il avait encombré ses salons de pendules, de cartels, de coucous, de mouvements d'horlogerie de tout genre, de tous pays et de toutes époques. Se voyant à la tête d'un véritable magasin d'horlogerie dont elle n'avait que faire, et désireuse en outre de répondre pieusement aux volontés dernières de son cousin, l'héritière de M. Audéoud résolut de faire don de cette collection à un musée parisien. Elle fut mise en relations avec M. Darcel par un ancien camarade de M. Audéoud et du directeur de Cluny à l'École centrale; on ne pouvait que s'entendre aisément. L'héritière de M. Audéoud mit toute la collection à la disposition de M. Darcel, à charge par lui de faire la répartition de tout ce qui la compose entre les divers musées auxquels certaines pièces pourraient convenir plus particulièrement. Le Musée des Arts décoratifs a reçu ainsi la collection d'horlogerie, de nombreuses pièces de céramique, des meubles fort intéressants et une série précieuse de gravures en couleur. M. Darcel a pris pour Cluny une collection précieuse de meubles espagnols des XVIe et XVIIe siècles, une très belle horloge du XVIe et une pièce de curiosité des plus originales qui obtiendra un grand succès à Cluny, un *Pastoure* napolitain ou adoration des Mages. Les *pastoures* servaient jadis, à la fête de Noël, à former des crèches et des reposoirs. Ce sont des figures de céroplastie, peintes, rehaussées d'or et groupées pittoresquement dans des paysages en relief. On les couvrait de vêtements et de costumes d'une richesse extraordinaire pour les personnages orientaux et d'une exactitude parfaite pour ceux des bergers et des paysans. Les artistes qui modelaient ces person-

nages et les animaux de tout genre qui les accompagnaient ont laissé des noms célèbres dans l'histoire de l'art napolitain : ce sont les Balligiero, Vaccaro, Salvatore di Fiaco, Vassalo, Schetuni, etc., etc. Le *Pastoure* de la collection Audéoud a deux mètres de haut et contient une cinquantaine de figures. Les œuvres de ce genre, naturellement très fragiles et d'un transport difficile, sont fort rares. Nous n'en connaissons qu'une aussi importante et aussi curieuse, celle qui est exposée au musée napolitain du couvent de San Martino. Nous citerons aussi la collection du prince Filangieri, également à Naples, qui contient d'admirables œuvres de ce genre. Aucun musée de Paris n'en possédait. Il faut féliciter le Musée de Cluny de cette heureuse chance qui permettra au public parisien d'admirer ces merveilles de sculptures en bois.

RÉOUVERTURE DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

Le Musée des Arts décoratifs a rouvert ses portes au public le 9 mai dernier. Le retard apporté cette année à sa réouverture s'explique par la réorganisation à peu près complète qu'a dû subir le Musée et les travaux considérables qu'elle a entraînés. Les dons importants qui lui ont été faits par l'État, notamment en porcelaine de Sèvres, à la suite de la dernière exposition de l'Union centrale, les nombreuses acquisitions faites à cette même exposition avaient rendu indispensable un remaniement des collections, et on a saisi cette occasion d'appliquer d'une manière aussi complète et aussi rigoureuse que possible le système de classification par matières adopté par la commission du musée.

Dès l'escalier, les visiteurs s'apercevront des modifications et des améliorations introduites : les parois ont été, jusqu'au niveau des fenêtres, recouvertes de boiseries tendues de toiles peintes en rouge Van Dyck, sur lesquelles se détachent des séries de moulages en plâtre exécutés dans les ateliers de la Société, ou provenant de dons de l'École des beaux-arts, du Musée du Louvre, etc. Nous devons signaler, parmi les premiers, la reproduction de la cheminée monumentale du château d'Écouen.

Sur le grand palier de l'escalier, a été construite une salle dont les cloisons ajourées ont reçu la nombreuse suite de vitraux confiés à l'Union centrale par la direction des cultes et la commission des monuments historiques, et qui, disposés chronologiquement avec autant de goût que d'érudition par M. Lucien Magne, architecte des monuments diocésains, apportent au Musée des Arts décoratifs un nouvel élément d'intérêt et d'étude.

La grande salle par laquelle on pénètre au Musée, et celle placée en face de l'entrée et qui en est comme l'annexe sont restées, comme par le passé, consacrées à la pierre, à la sculpture décorative, au bois et au mobilier. Parmi les acquisitions récentes, sont à signaler le grand cadre provenant d'un palais de Gênes, le ravissant panneau Louis XVI de la vente Fournier et la monture d'écran, exécutée sur un dessin de Gillot, achetée à la vente Delaherche.

Dans la salle du métal, six vitrines sont occupées par des pièces d'argenterie prêtées par différents amateurs, par la collection des étains anciens de M. Germain Bapst auxquels on a joint les remarquables étains modernes de M. Brateau offerts par lui au Musée, les bronzes de M. Barbedienne, etc., etc.

La salle suivante est celle des tissus; aux collections du Musée sont venues se joindre celle particulièrement intéressante de M. Guillaume Beer contenant la série des étoffes depuis le moyen âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et celle des dentelles et des fragments de costumes appartenant à M. Fulgence.

La céramique et la verrerie européennes anciennes et modernes remplissent la grande salle parallèle à celle des tissus. Au centre, à la place d'honneur, ont été installées les magnifiques porcelaines de Sèvres offertes par M. le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts. Parmi les acquisitions récentes on remarquera les belles faïences de M. Deck et de M. Parvillée, et surtout les incomparables verreries de MM. Gallé, Rousseau et Brocart.

L'Orient, la Chine et le Japon occupent les deux salles suivantes; dans celle du fond ont été

placés de superbes panneaux de carreaux d'Orient prêtés par M. d'Origny, et qui font un cadre merveilleux aux vitrines de céramique, de verrerie, d'étoffes, de vannerie, de bronzes, etc.

Enfin une salle spéciale a été réservée aux dessins de décoration de MM. Galland, Lechevallier-Chevignard et Carrier-Belleuse. Ce sont d'inestimables modèles d'enseignement que les jeunes gens de nos écoles pourront étudier avec le plus grand fruit, et où ils puiseront les meilleurs et les plus variés exemples de décoration, depuis les détails d'ornements, inspirés de la flore, jusqu'aux grands ensembles avec figures. Les dessins de M. Carrier-Belleuse, acquis tout récemment par la direction du Musée des Arts décoratifs, sont plus spécialement exécutés pour être traduits en orfèvrerie. Ils peuvent être estimés les plus remarquables qui existent dans l'œuvre considérable du fécond artiste. On y trouve, avec la grâce, la souplesse, la facile aisance qui distinguent habituellement son talent, l'élégance de la forme et la finesse.

EXPOSITIONS

Cologne. — Une exposition des arts industriels, due à l'initiative de l'Association des métiers, aura lieu dans le courant de l'année prochaine à Cologne (province rhénane). Une section historique et rétrospective sera attachée à cette exposition exclusivement régionale et à laquelle prendront seuls part la province rhénane, la Westphalie et les districts environnants.

L'exposition nationale hongroise a Budapest. — Cette exposition a été inaugurée le 1er mai au milieu des fêtes les plus brillantes. On en pourra mesurer l'importance par les chiffres suivants :

Plus de 8,000 exposants y ont pris part, dont 1,800 pour l'agriculture, 237 pour l'industrie minière, 328 pour la métallurgie, 256 pour les industries du meuble, 147 pour les industries chimiques, 129 pour la poterie et la verrerie et 357 pour les textiles.

Il serait puéril de juger de l'importance d'une exposition par le nombre des industriels qui y ont pris part. Mais deux faits se dégagent de cet ensemble. D'une part, il y a encore de nombreux éléments de la vieille industrie qui, en faisant usage de la puissance moderne du capital et des progrès techniques, peuvent servir de précieux matériaux à une industrie renaissante. D'autre part, il est incontestable qu'il s'est créé de nouvelles branches d'industrie qui peuvent assurer l'avenir économique du pays.

Le gouvernement hongrois n'a pas été étranger à ce mouvement de rénovation. En 1881 a été édictée une loi qui accorde jusqu'en 1895 une exemption d'impôts aux industriels créant des articles non encore fabriqués en Hongrie. Ces dispositions, renouvelées de celles de Colbert, n'ont pas été stériles. Depuis la promulgation de la loi jusqu'au 31 décembre 1883, se sont créés 50 fabriques de produits chimiques, 14 fabriques de draps, 2 fabriques d'appareils d'éclairage, 10 usines pour machines, 4 fabriques de porcelaines et faïences et 18 établissements divers.

En même temps que le gouvernement favorisait l'éclosion d'industries nouvelles, il essayait de relever le goût et l'habileté de la main-d'œuvre. La loi du 20 mai 1883 stipule que, dans toutes les industries pour l'exercice desquelles l'autorisation de l'État est nécessaire, les postulants seront tenus de justifier d'une habileté professionnelle reconnue et d'une pratique de deux ans au moins.

On s'occupe également d'organiser à Pest des écoles professionnelles et des musées d'arts décoratifs. Sous ce rapport la Hongrie n'a qu'à imiter l'Autriche qui nous a devancés depuis longtemps dans cette voie.

Bien que l'Exposition actuelle témoigne d'une suite d'efforts très sérieux et de progrès considérables réalisés depuis 1878, surtout en ce qui concerne les faïences, les verres émaillées et les industries métallurgiques, il s'en faut cependant de beaucoup que l'industrie occupe la place qu'elle devrait tenir dans un pays de plus de 15 millions d'habitants. Ainsi croirait-on que 185,000 personnes seulement, soit 1.18 o/o de la population, s'adonnent à l'industrie et au commerce? Et encore dans ce chiffre l'élément magyar figure-t-il dans une proportion infinitésimale; presque toutes les fabriques importantes ont à leur tête des Allemands ou des Croates.

Le chiffre total du commerce extérieur de la Hongrie ne s'élève encore qu'à 1 milliard 861 millions de francs (chiffres ronds), d'après la dernière statistique de 1883. Les importations figurent pour 951,760,000 fr. et les exportations pour 909,156,000 fr.

ŒUVRES NOUVELLES

Moulage par galvanoplastie. — M. Bouilhet (Henri), membre du conseil de la Société pour l'encouragement de l'industrie nationale, a présenté, à la séance du 13 mars dernier, un nouveau système de moulage au moyen de gutta-percha rendue liquide, inventée par M. *Pellecat*, conseiller à la cour de Rouen. Le système conserve au moulage une très grande finesse et permet d'opérer sur des objets modelés en terre, que l'on peut délayer ensuite, ce qui constitue un véritable moulage à *terre perdue*.

Ce procédé, analogue au procédé de *fonte à cire perdue* connu de toute antiquité, a été employé par les artistes de la Renaissance, et, dans ces dernières années a été remis en pratique en France par les frères *Gonac;* on en voit tous les ans des spécimens au Salon des artistes.

Ce procédé a encore une application intéressante pour le moulage des objets d'art anciens de collections et de musées. Il donne, en effet, toute sécurité pour la conservation de ces objets sur lesquels on effectue le moulage par voie de coulage, comme on le fait pour la gélatine. Il évite la pression et permet de conserver la patine des objets à reproduire, ce qui, pour l'amateur, est une condition essentielle. Les spécimens que M. Henri Bouilhet a présentés en sont la preuve évidente.

M. le président de la Société d'encouragement de l'industrie nationale a remercié MM. *Bouilhet* et *Pellecat* de leur intéressante communication qui a été renvoyée au comité des beaux-arts.

POTERIE HONGROISE FABRIQUE DE FUNFKIRCHEN

1 Vase Farmonia à décor rouge gravé — 2 Coupe pâte ivoire — 3 Coupe imitation de cloisonné — 4 Cruche à décor émaillé sur terre rouge

(Collections du Musée des Arts Décoratifs)

L'HOTEL DROUOT

La saison s'achève fort brillamment. C'est comme le bouquet d'un feu d'artifice.

La vente Vaïsse, de Marseille, comprenait de très beaux objets d'art des XVe et XVIe siècles.

Les collections de cette nature existant encore en province deviennent de plus en plus rares. Toujours en quête de nouveautés, les marchands de Paris savent admirablement faire le siège de tout ce qui touche à la haute curiosité. Faute d'avoir autour d'eux des points de comparaison, es amateurs de province, séduits par des offres brillantes, se séparent trop facilement d'objets dont ils ignorent la valeur véritable.

Ancien agent de change à Marseille, M. Vaïsse avait su résister à bien des tentations de la sorte. Il avait gardé sans l'amoindrir sa belle collection qui a été même sur le point d'être achetée tout entière pour le musée des Arts décoratifs; mais les pourparlers n'ayant pas abouti, elle a fini par être dispersée par morceaux à l'hôtel Drouot.

La réputation de M. Vaïsse comme connaisseur en antiquités a été consacrée par l'acquisition qu'il avait faite en Italie de la porte Stanga de Crémone. Elle lui avait coûté plus de 70,000 francs et c'est avec le plus grand désintéressement qu'il l'a cédée au Louvre, par l'entremise de M. Edmond Bonaffé, moyennant le prix coûtant, plus les intérêts seulement. On peut maintenant admirer cette merveille à l'entrée de la galerie de la Renaissance au Louvre.

Un pupitre pliant sculpté de motifs gothiques, datant du XVe siècle, payé 11,000 francs, — une magnifique tapisserie des premières années du XVIe siècle, représentant Ambroise de Ravenne, achetée 30,050 francs par le musée industriel de Rouen, — un très beau meuble Renaissance à deux corps et à fronton découpé en bois de noyer sculpté, enrichi de plaques de marbre, adjugé 13,000 francs à M. Picard, — un soufflet en bois de noyer sculpté en bas-relief 6,000 francs, ont eu les honneurs de cette vente qui a duré plusieurs jours et a produit 420,000 francs.

*
* *

Dans un autre ordre d'idées, la vente du comte Sapia de Leucia a obtenu également un véritable succès. Il s'agissait cette fois, non des objets austères et graves du XVe siècle, mais des productions charmantes sorties des mains des artistes de Meissen, pendant la meilleure période, c'est-à-dire de 1753 à 1774. A cette époque, la fabrique d'Albrechtsburg était traitée en place forte. La nuit, le pont-levis s'abaissait. L'entrée était interdite à tous, en dehors des ouvriers saxons et l'exportation du kaolin (dont Bottger avait trouvé par hasard le gisement) absolument interdite; par précaution, il n'arrivait à la fabrique que dans des tonnes scellées. On s'étudia d'abord en Saxe à imiter complètement les porcelaines chinoises dans toutes leurs couleurs, formes et dorure. Pour cela, on se servit des modèles qu'offrait le musée céramique de Dresde qu'on nommait palais du Japon à cause des nombreux spécimens qu'il contenait des porcelaines de l'extrême Orient.

Les vitrines du comte Sapia renfermaient de précieux objets datant de cette époque, et parmi eux une garniture de cinq pièces composée d'un grand vase de milieu, deux grands cornets et deux vases avec couvercle, le tout décoré de cartouches à sujets chinois encadrés de rocailles et de rinceaux rehaussés d'or et sur les côtés de bouquets détachés. Cet ensemble rare a été vendu

5,000 francs. Une très belle garniture de cinq pièces décorées de fleurs et de branchages en haut relief a atteint 9,000 francs. A citer aussi parmi les figurines de Saxe : les quatre groupes allégoriques des *Saisons :* 3,290 francs ; cinq autres groupes avec les allégories des *Sens :* 3,000 francs ; deux groupes, *Berger* et *Bergère* jouant avec leurs moutons, époque Louis XV : 3,805 francs ; deux coupes Louis XV supportées par des bergeries, 1,780 francs.

Que nous sommes loin du temps où se faisait la vente de la maréchale Lannes, duchesse de Montebello ! A cette époque (février 1857), on payait : 85 francs une écuelle fond vert pistache, avec médaillons contenant des paysages ; 164 francs deux jardinières avec fleurs en camaïeu violet ; 250 francs une soupière, son plateau et son couvercle fond blanc gaufré à fleurs ; 47 francs une tasse trembleuse fond vert pistache à médaillons à fleurs. Il faut ajouter que, la vente ayant duré près de vingt jours, tous les amateurs purent s'approvisionner dans ces conditions avantageuses.

Depuis, les ventes importantes de porcelaines de Saxe ont été rares. Une des plus belles à signaler, celle du duc de Forti, a eu lieu il y a quatre ans en Angleterre. Cette collection avait été formée en France en même temps que celle du duc de Martina emportée depuis par lui à Naples pour orner l'un de ses palais.

Le vieux Saxe a de nombreux adorateurs. Il est surtout recherché non par les curieux, mais par les curieuses de l'époque et on peut citer parmi les plus passionnées : Mme la princesse de Sagan, la princesse Soltikoff, la baronne de Hirsch, les baronnes Adolphe et Salomon de Rothschild et Mlle Lucile Mangin.

***

Toutes ces belles collectionneuses et tous les amateurs d'élite de Paris ont assisté à la vente de la Béraudière qui vient de s'achever. Bien qu'aimant un peu trop les affaires, le comte de la Béraudière était l'un des curieux les plus célèbres de ce siècle. Le baron J. Pichon l'a appelé, à juste titre, le *roi des collectionneurs*. Dans son hôtel de la rue de Poitiers, il avait reconstitué la demeure d'un grand seigneur du siècle passé. Ses quatre salons d'enfilade couverts de superbes boiseries, meublés avec un goût exquis, contenaient de véritables trésors en tableaux, tapisseries, bronzes, émaux, bijoux, sculptures, miniatures et faïences.

Bien que ce bulletin soit consacré spécialement à l'art décoratif, comme l'indique le titre de cette Revue, nous ne pouvons nous empêcher de signaler la vente d'un des chefs-d'œuvre de Boucher, la *Toilette de Vénus,* qui figurait dans cette galerie et qui a été payé 133,000 francs, alors qu'il n'avait obtenu que 587 livres en 1782, lors de la vente du marquis de Marigny, frère de Mme de Pompadour pour laquelle ce tableau avait été exécuté. Cette toile célèbre était dans un ravissant cadre en bois sculpté doré et orné de coquilles, de rocailles, de festons de fleurs et de feuilles d'acanthe, le tout du meilleur goût. M. de la Béraudière, du reste, était fort amateur de belles bordures anciennes. Il a certainement contribué beaucoup à les remettre en honneur et ses peintures étaient presque toutes, ce qui ne gâte rien, merveilleusement encadrées.

Cette vente a produit 978,000 francs.

***

Une grande mosaïque trouvée le 8 mars 1870 à Lillebonne, chef-lieu de canton de la Seine-Inférieure, a été, avant d'être vendue, exposée pendant deux jours à l'hôtel Drouot.

Cette mosaïque de 50 mètres carrés qui, par son état de conservation, est une des plus belles que l'on connaisse, avait été découverte dans un jardin à une profondeur de cinquante centimètres seulement.

C'est sous ce faible abri qu'elle est restée seize siècles enfouie, car elle paraît remonter au IIe siècle de notre ère, à l'époque des Antonins.

Les sujets qui décorent cette pièce unique sont au nombre de cinq dont un central et quatre latéraux. Le motif principal représente Apollon poursuivant Daphné : les bordures sont des scènes de chasse : le départ pour la chasse, une chasse au cerf, une chasse à courre et une invocation à Diane dans la forêt.

Les experts chargés de l'adjudication, MM. Rolleu et Feuardent, ont demandé 100,000 francs. Les enchères sont parties de 3,000 francs et après une courte lutte la mosaïque a été adjugée 6,900 aux représentants du musée de Rouen. Elle va rejoindre dans ce musée une autre mosaïque importante trouvée en 1838 dans la forêt de Brotonne.

***

La dernière vente importante de l'année sera

celle de la collection de bronzes antiques de M. Gréau, qui doit durer une semaine : je ne crois pas qu'une collection aussi importante ait jamais été formée par aucun amateur dans le passé. C'est un tableau complet de la métallurgie antique. Je ne reprocherai à M. Gréau que son amour exagéré de la série. Il y a trop d'Hercules, trop de Vénus dans sa collection. Mais que d'admirables choses comme son Éphèbe, son buste d'Alexandre, sa statuette de Junon, son guerrier grec et surtout son sanglier gaulois trouvé à Luxembourg!

Tous les grands musées d'Europe auront des représentants aux enchères. Nous espérons que le Louvre et Cluny ne se laisseront pas enlever les plus beaux morceaux par Londres et par Berlin.

DÉMOCÈDE.

DOCUMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Principaux articles relatifs aux arts appliqués à l'industrie parus dans la presse française et étrangère

(MOIS D'AVRIL ET DE MAI 1885.)

PÉRIODIQUES FRANÇAIS

L'Art (1er mai). — Ravenne, étude d'archéologie byzantine, par Ch. Dick; — concours pour l'exécution de la 2e porte en bronze du baptistère de Florence, par Ch. Berthier.

L'Art et l'Industrie. — Grilles d'impostes. — Reliefs plats de la chaire de la cathédrale de Sienne. — Plafonds (modèles de). — Modèles de bijouterie. — Vase persan, du musée national bavarois, à Munich.

L'Art pour tous (15 avril 1885). — Miroir de toilette avec bordure en bois et en ivoire. — Fragment d'une tapisserie du XVe siècle (David et Bethsabée). — Heurtoir en fer forgé XVe siècle, école espagnole. — Clous de porte, en bronze en fer forgé, XVe siècle, école espagnole.

— (30 avril 1885). — Triptyque en bois, décoré de peintures XIIIe siècle. — Plaques en cuivre émaillé XIIIe siècle, école de Limoges. — Petit carrosse en bois doré et sculpté, XVIIIe siècle (Musée de Cluny). — Tissus de soie jaune et violette, XIIIe siècle, école allemande.

Courrier de l'Art (1er mai). — Fouilles et découvertes en Italie.

— (8 mai). — La publication des Handbooks du South Kensington Museum. — La vente de la collection Vaïsse.

Journal des Arts (5 mai). — La collection Potocki. — La vente Bieswal.

(8 mai). — Vente de la collection Vaïsse.

(12 mai). — Les écoles municipales supérieures de dessin.

(19 mai). — Une exposition céramique à Delft.

Journal des Beaux-Arts (30 avril). — L'exposition internationale d'ouvrages d'orfèvrerie, joaillerie, bronze d'art et d'ameublement à Nuremberg.

Moniteur des Architectes (avril 1885). — Fonds baptismaux, église Sainte-Marie à Hasford (Angleterre). — Fenêtre (œil-de-bœuf), cour d'un hôtel à Riom (Puy-de-Dôme), fin du XVIe siècle.

Moniteur des Arts (1er mai). — Le vase du Connétable (collection de M. le baron Pichon).

(8 mai). — Le trucage. — Les écoles municipales supérieures de dessin.

(12 mai). — Concours pour le prix de Beauvais.

République française, n° du 18 mai. Lettre de M. Antonin Proust, président de la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs sur le plan qu'il convient d'adopter pour l'établissement d'un musée des Arts décoratifs et sur l'inutilité d'acquisition d'objets d'art qui se trouveraient au musée de Cluny.

PÉRIODIQUES ÉTRANGERS

American Architect (18 avril). — Frises de l'hôpital de Pestoja, par Jean de la Robbia. — L'église paroissiale Chehuahua, à Mexico.

— (25 avril). — Fontaine des ablutions au Caire. — Le monument du Colleoni, à Venise. — L'église épiscopale de Saint-James, à New-York. — Cathédrale de Cologne.

— (2 mai). — La tour qui penche, à Saragosse. — Le minaret de Kootub (Inde).

— *Art Amateur (The)* (mai 1885). — Fondation à Paris de la Société de protection de l'art français. — Dessin d'un panneau terre cuite. — L'art de la broderie. — Manteau de procession en damas, brodé de soie rouge, collection Valpinçon.

Athenæum (The) (2 mai). — Principales attractions du musée du Trocadéro : la fontaine de Diane, par Girardon ; — Fronton de l'ancien hôtel de la douane de Rouen, par Coustou ; les *Saisons* de Bouchardon ; — Le Rhône et la Loire, par Coysevox ; la fontaine de Beaune-Semblançay, de Tours.

— (16 mai). — La Société de protection des anciens monuments et la cathédrale de Winchester. — L'ouverture du musée des Arts décoratifs.

Decoration (The) (mai 1885). — Dessin de frise par Pearce. — La décoration du tissu, par Dupont-Auberville. — Décoration d'angle, par G. Grant.

Decorator and Furnisher (The) (mai 1885). — Modèles pour plafonds modernes. — Exposition de l'Académie nationale de dessin. — La terre cuite décorative considérée au point de vue historique. — Modèles de chaises et fauteuils. — Travaux de décoration pour les dames : modèle d'écran. — Modèle de décoration de plats. — Dessin d'éventail.

Furniture Gazette (The) (mai 1885). — Modèles de cheminée et de son manteau. — Modèles d'ameublement de salon. — La peinture sur verre : spécimen de vitrail. — Traité de sculpture sur bois : modèles divers de sculpture moderne. — Spécimen de vieilles sculptures sur bois. — Études de plantes. — Éléments de styles d'ameublement. — Bronzes d'ameublement français.

L'Illustration italienne. — Le château d'Aglié : le salon des statues.

Kunst und Gewerbe (l'Art et l'Industrie) (6 mai 1885). — Histoire du mobilier en France. — Le chœur des princes dans l'église des franciscains à Innsbruck. — Communications du commerce d'art. — La littérature périodique de l'art et de l'art industriel.

Exposition internationale d'ouvrages en métaux précieux à Nuremberg en 1885.

Magazine of Art (mai 1885). — Les vitraux depuis le gothique jusqu'à la Renaissance : fonds de paysage, Saint-Vincent de Rouen ; vitrail de la Renaissance allemande, Shrewsbury ; détail d'un vitrail de Rouen. — Profils de la Renaissance française : Jean Bullant.

Zeitschrift fur Kunst und antiquitaten Sammler (la Revue de sculpture) (avril 1885). — Joseph Heller, sa famille et sa jeunesse. — Quelle est la valeur d'une œuvre d'art ancienne ? — Un tableau de Neufchâtel. — Une « couronne de Marie ». — Un bâtiment de musée à vendre.

LIVRES NOUVEAUX

Paul Rouaix. — *Dictionnaire des Arts décoratifs.* — A la librairie illustrée, 1er fascicule.

E. Guichard. — *Grammaire de la couleur.* — Rouveyre, éditeur.

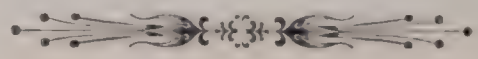
Edouard Gand. — *Monographie des tissus artistiques les plus remarquables.* — Baudry, éditeur.

E. Prignot. — *La Tenture moderne.* — Claesen, éditeur.

A. Racinet. — *Le Costume historique.* — Firmin Didot, éditeur. 16e livraison.

J. Guiffrey. — *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV* (1663-1715). — J. Rouam, éditeur.

A. de Champeaux. — *Le Meuble :* antiquité, moyen âge, Renaissance. — A. Quantin, éditeur.



BULLETIN OFFICIEL

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

4e ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

DE

L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS TENUE AU SIÈGE SOCIAL

3, place des Vosges, le jeudi 30 avril 1885

SOUS LA PRÉSIDENCE DE M. ANTONIN PROUST

Président de la Société

Étaient présents les membres du Conseil d'administration dont les noms suivent :

MM. Antonin Proust, Turquetil, Falize, Corroyer, Henri Bouilhet, Grados, comte de Ganay, G. Dreyfus, Crépinet, Jumelle, Duplan, P. Christofle, G. Servant, Th. Biais, Maciet, de Champeaux, Louvrier de Lajolais, Rousseau, Camille Weber, E. Lefébure, L. Fould, Barbedienne.

La séance est ouverte à deux heures.

M. Antonin Proust, président de la Société, annonce que tous les membres sociétaires de l'Union centrale des Arts décoratifs ont été invités par lettres spéciales et individuelles à cette assemblée; qu'en outre et afin de donner plus de publicité à cette réunion, la convocation a été publiée en même temps que l'ordre du jour des questions à traiter dans le numéro des *Petites Affiches* du 22 avril 1885.

Le président constate ensuite que la feuille de présence indique qu'il y a 99 membres sociétaires présents et . . . . . 107 membres sociétaires représentés.

Total. . . . . 206 membres présents ou représentés.

Aux termes de l'article 34 des statuts l'assemblée est donc valablement constituée et le président invite cette dernière à procéder à l'élection d'un secrétaire et de deux scrutateurs.

Sont nommés :

M. Paul Biollay, secrétaire;

MM. Gastellier et Victor Paillard, scrutateurs.

Le président donne la parole à M. Paul Christofle, président de la commission des finances, pour la lecture de son rapport sur la situation financière de la Société au 31 décembre 1884 et sur le budget de l'exercice 1885.

M. Martial Bernard, l'un des censeurs, fait part à l'assemblée de ses observations sur ce rapport et conclut à son adoption.

Un des membres sociétaires ayant demandé la parole pour discuter le compte rendu des opérations de la loterie dont les chiffres seuls se trouvent énoncés au rapport de la commission des finances, le président, après avoir consulté l'assemblée, ajourne toute discussion sur ce point jusqu'après la communication qu'il doit faire lui-même à la réunion de son rapport général sur la marche de la Société, rapport qui contient l'historique complet et détaillé des opérations de la loterie des Arts décoratifs.

Le président donne donc immédiatement lecture de son rapport général et ouvre la discussion.

Cette discussion à laquelle prennent part MM. Gauchez, Turquetil, Weber, Louvrier de Lajolais, Minoret, Guiffrey, Deslignières, Bourdais et Bouilhet, une fois épuisée, le président met aux voix successivement :

1° L'approbation des comptes présentés par le président de la commission des finances ;

2° L'approbation de son rapport général.

RÉSOLUTIONS

Première résolution. — L'assemblée générale approuve les comptes de l'exercice 1884 et le budget de l'exercice 1885 présentés par le président de la commission des finances.

Deuxième résolution. — L'assemblée générale approuve le rapport de M. le président de l'Union centrale des Arts décoratifs rendant compte de la marche de la Société, des opérations de la loterie, ainsi que des négociations entamées avec le gouvernement pour la concession à la Société de l'emplacement de l'ancienne Cour des comptes pour l'établissement de son musée.

Le président donne lecture du rapport de la commission du musée.

Ce rapport est approuvé par l'assemblée.

L'ordre du jour appelle ensuite la ratification de cinq membres élus au conseil dans le cours de l'exercice 1884, ainsi que la réélection ou le remplacement des dix membres sortant annuellement du conseil par voie de tirage au sort.

Une demande est à ce moment déposée sur le bureau tendant à obtenir :

1° L'augmentation du conseil de cinquante à soixante membres en conformité de l'article 21 des statuts ;

2° Une suspension de séance d'une demi-heure afin de permettre à l'assemblée de discuter et d'établir la liste des candidats à présenter à l'élection pour le conseil.

Après délibération, l'assemblée décide qu'il n'y a pas lieu de prendre cette demande en considération.

En conséquence, le président met successivement aux voix :

1° La ratification des cinq membres élus au conseil dans le courant de l'exercice 1884.

2° La réélection des dix membres sortant du conseil par voie de tirage au sort.

RÉSOLUTIONS

Troisième résolution. — L'assemblée ratifie la nomination au conseil de MM. Barbedienne, Darcel, Duplessis, Maciet, Henri Pereire, élus au cours de l'exercice 1884.

Quatrième résolution. — L'assemblée réélit MM. Taigny, Marienval, marquis de Biencourt, Servant, Louvrier de Lajolais, Darcel, comte de Ganay, Lefébure, Fould, Corroyer, membres sortants.

Le président met finalement aux voix la nomination de deux censeurs pour l'exercice 1885.

RÉSOLUTION

Cinquième résolution. — L'assemblée réélit M. Martial Bernard, censeur sortant, et nomme M. Victor Paillard en remplacement de M. Goujon, démissionnaire.

La séance est levée à six heures.

Le président,
ANTONIN PROUST.

Le secrétaire,
P. BIOLLAY.

Les scrutateurs,
VICTOR PAILLARD, GASTELLIER.

PIÈCES ANNEXÉES

AU PROCÈS-VERBAL DE LA QUATRIÈME ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

RAPPORT DU CONSEIL D'ADMINISTRATION

SUR LA SITUATION FINANCIÈRE DE LA SOCIÉTÉ AU 31 DÉCEMBRE 1884 ET SUR LE BUDGET DE 1885 PRÉSENTÉ A L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE

PAR

M. PAUL CHRISTOFLE

Président de la commission des finances.

Messieurs,

J'ai l'honneur de vous présenter, au nom de la commission des finances, un rapport sur la situation financière de notre société au 31 décembre 1884.

Nous commencerons par vous exposer le compte administratif de l'année dernière, pour le budget ordinaire comprenant l'emploi des ressources ordinaires de la société, pour le compte spécial de l'exposition comprenant les recettes et dépenses afférentes à cette opération, puis enfin pour le budget extraordinaire comprenant l'emploi des ressources provenant de la loterie.

Nous établirons ensuite le bilan au 31 décembre dernier et le budget de l'année courante.

COMPTE ADMINISTRATIF

Budget ordinaire

RECETTES

Les recettes ordinaires prévues pour		17.820 »
se sont élevées a		68.016 20
Soit une augmentation de		50.196 20
provenant de :		
1° Plus-value sur les souscriptions	470 »	
2° Augmentation du chiffre prévu des entrées au musée	2.042 50	
3° Plus-value sur le compte des produits divers	1.211 05	
4° D'une somme de 4.000 francs avancée pour achat en province et remboursée immédiatement	4.000 »	
5° Des recettes non prévues provenant :		
1° De la vente des moulages	40.007 95	
2° Des abonnements à la Revue	5.027 20	
Total	52.758 70	

qui doit être diminué des moins-values suivantes :			
Intérêts non perçus de bons de liquidation	762 50	2.562 50	
Intérêt des 1.800 fr. de rente laissés chez Rothschild	1.800 »		
		50.196 20	50.196 20

Pour avoir la totalité des ressources disponibles de l'exercice, il convient d'ajouter aux recettes constatées plus haut et s'élevant à	68.016 20
les valeurs réalisables existant au 1er janvier 1884, soit	172.825 45
Total	240.841 65

DÉPENSES

Les dépenses ordinaires prévues pour	64.473 60
se sont élevées, y compris les restes à payer, à	137.122 55
Soit une différence en plus de	72.648 95

Cette différence porte principalement sur des dépenses non prévues au budget ordinaire telles que :

Reliquat de l'Exposition de 1882		1.670 10
Reliquat du Salon japonais 1883		480 10
Atelier de moulages	28.431 35	40.234 60
Mobilier	9.881 70	
Bibliothèque	1.919 55	
Revue des Arts décoratifs		7.728 20
Provision pour acquisition (remboursée aussitôt) à Rouen		4.000 »
		54.113 »

Les autres excédents portent sur :

Les frais d'impression, pour	830 60
L'entretien du matériel	2.949 45
Le personnel	12.623 »
Les frais généraux	515 50
Les honoraires de l'architecte	2.788 »
L'éclairage	84.55
Les frais de bureau	35.20
Les frais d'installation	66.50
Le téléphone (pour déplacement des appareils)	29 »
L'Assistance publique (corollaire de l'augmentation des entrées	50 20
Les profits et pertes	28 25
Total	74.113 25

sur lesquels il convient de déduire les dépenses inférieures aux prévisions, qui sont :

1° Compte de liquidation (atténuation provenant d'abandons obtenus pendant l'année)	607 70	
Contributions	59 55	
Chauffage	166 60	
Publicité	357 85	
Frais de poste et télégramme	29 25	
Voitures et transports	129 85	
Police	113 50	
	1.464 30	1.464 30
Reste égal à la différence constatée plus haut		72.648 95

En résumé, le compte administratif des ressources du budget ordinaire nous donne le résultat suivant :

Recettes effectuées	68.016 20
Valeurs réalisables au 1er janvier 1884	172.825 45
Total	240.841 65

Les dépenses soldées et restant à payer, s'élèvent à		137.122 55
ce qui nous laisse un solde de		103.719 10
auquel il convient d'ajouter :		
L'intérêt des fonds placés chez les banquiers, non encaissés, mais portés à l'actif		1.939 60
Soit un total de		105.658 70
d'où il y a lieu de déduire :		
1° La moins-value des bons de liquidation vendus ou remboursés	704 75	17.107 50
2° Le déficit de l'Exposition afférent à l'exercice	16.402 75	
on obtient pour solde		88.551 20
inférieur de (égal au chiffre du bilan)		61.448 80
à la réserve statutaire, de		150.000 »

COMPTE DE L'EXPOSITION

Les recettes se sont élevées à	265.827 85
Les dépenses soldées, ou à payer, s'élèvent à	283.589 60
laissant un déficit de	17.761 75

inscrit au Rapport de M. Bouilhet, président de l'Exposition.

En ne considérant l'Exposition qu'au point de vue de l'exercice 1884, il y a lieu de diminuer le déficit constaté plus haut 17.761 75
des sommes payées pendant l'exercice 1883, soit . . . . . 1.359 »

Le déficit imputable au compte de l'exercice 1884 se trouve donc réduit à 16.402 75

Budget extraordinaire

Le montant total des crédits votés par le Conseil sur les fonds de la loterie s'élève à		309.086 40
sur lesquels il faut déduire une somme de		38.972 »
provenant de crédits non utilisés.		
Reste		270.114 40
sur lesquels on a payé en 1883	75.656 50	
— — en 1884	150.259 75	
	225.916 25	225.916 25
laissant un solde à payer, de		44.198 15

BILAN

Les résultats que nous venons de vous exposer permettent d'établir comme suit, le bilan de notre Société au 31 décembre dernier.

Passif

Compte de liquidation : 327 actions à 48 fr. 275			15.274 90
Revue.			
Facture Quantin, imprimeur	590 60	3.281 40	
Facture des applications photographiques.	2.690 80		
Impressions.			
Facture Lahure, imprimeur .		372 60	
Entretien du matériel.			
Mémoire Pigeonnat, fumiste. . . .	56 35	865 35	
Mémoire Chamouillet	809 »		
Frais généraux.			
Souscription à la statue Dubouché. .	1.000 »	1.413 95	
Facture de la ville pour fourniture de plantes.	338 35		
Facture Parfonry, pose d'une colonne	75 60		
		5.933 30	5.933 30
			21.208 20

Passif de l'exposition

Exposition moderne.		
Pavillon d'honneur, facture Dervillée	243 40	
Terrasse et jardins	»	
Tapisserie.	8.500 »	
Dépose des stalles	1.800 »	
Remise en état des locaux . .	10.000 »	
Solde des honoraires de l'architecte.	500 »	
	21.043 40	21.043 40
Exposition rétrospective.		
Menuiserie, serrurerie, peinture	1.452 75	
Mobilier national.	3.000 »	
Exposition forestière	200 »	
Tapisserie.	8.000 »	
Voitures et transports. . . .	3.300 »	
Médailles aux collectionneurs.	1.600 »	
	17.552 75	17.552 75
Frais généraux.		
Récompenses et concours . .	3.370 »	
Frais généraux.	455 25	
A reporter.. . .	3.825 25	38.596 15
Report.	3.825 25	38.596 15
Conférences.	679 20	
	4.504 45	4.504 45
		43.100 60
Total du passif		64.308 80
Avance au budget ordinaire..		17.083 75
Total général du passif . . .		81.392 55

Actif

1° VALEURS RÉALISABLES		
164 bons de liquidation (Ville de Paris)	87.925 30	
1.600 francs de rente, 3 o/o ancien	50.314 65	
Société générale, compte de chèques.	26.741 50	
Banque Rothschild.	2.262 75	
Solde en caisse au 31 décembre	1.354 55	
Reliquat de l'Exposition (créances diverses)..	1.345 »	
	169.943 75	169.943 75
2° VALEURS IMMOBILISÉES		
8 actions de l'ancienne Société	300 »	
Avance sur le loyer de la place des Vosges.	3.000 »	
Avance à la Compagnie du gaz.	344 »	
Matériel de la place des Vosges	24.100 »	
Matériel et objets d'art du Musée	60.797 25	
Matériel de l'Exposition de 1884.	8.000 »	
Matériel de l'atelier de moulages.	5.302 50	
Mobilier nouveau.	9.881 70	
Mobilier de la bibliothèque..	1.127 45	
	112.852 90	112.852 90
Acquis au moyen des fonds de la loterie.		
Achat d'objets d'art	103.649 70	
Matériel.	53.600 »	
Bibliothèque.	6.000 »	
Peinture d'Ehermann. . . .	6.000 »	
Atelier de moulages.	5.000 »	
Atelier de photographie. . .	5.247 39	
	179.497 09	179.497 09
Total des valeurs immobilisées		292.349 99
Report des valeurs réalisables		169.943 75
Total de l'actif		462.293 74

Balance

Actif			462.293 75
Passif			81.392 55
Soit un excédent de l'actif sur le passif			380.901 19
d'où il y a lieu de déduire :			
1° Les valeurs immobilisées ci-dessus indiquées (comprenant nos collections et présentant une augmentation de 144.675 fr. 34 sur le chiffre de l'année dernière. Cette augmentation porte pour	128.208 69		
sur les fonds de la loterie, et pour	16.466 65		
sur les ressources ordinaires).			
	144.675 34	292.349 99	
2° La réserve statutaire		150.000 »	
		442.349 99	442.349 99
D'où il résulte un déficit ou emprunt sur la réserve, de			61.448 80

BUDGET DE 1885

Il nous reste maintenant, messieurs, à établir nos différents budgets pour l'année 1885.

Mais avant de procéder à cette opération, nous devons vous faire connaître les résultats définitifs de la loterie, comme aussi les résolutions que ces résultats nous ont amenés à prendre, pour le plus grand profit de notre Société.

Dans la séance du 10 avril dernier, M. le président de l'Union centrale a fait connaître à votre conseil d'administration les chiffres suivants, qui constituent le rendement total de notre loterie :

Le nombre des billets sortis au prix de 1 franc est de		12.084.202 »
Les frais se sont élevés à 6.271.588 45 se décomposant comme suit :		
Billets donnés en remise	1.219.418 »	
Lots payés	2.045.500 »	
Frais généraux divers, déduction faite des intérêts des fonds placés	3.006.670 45	
Total égal	6.271.588 46	6.271.588 45
Laissant un bénéfice final de		5.812.613 55
dont nous avons pris possession sous la forme suivante :		
Bons du Trésor 4 o/o	5.100.000 »	
Compte courant à la Banque de France	430.020 »	
Compte courant au Comptoir d'escompte	280.277 75	
Espèces et timbres-poste	2.315 50	
Total égal	5.812.613 55	

Une fois ces résultats connus, votre conseil a été saisi par un de ses membres, M. Bouilhet, d'une proposition basée sur l'adoption par les Chambres de la convention actuellement soumise à leurs délibérations et dont M. le président va vous donner connaissance.

Cette combinaison est la suivante :

Prélever, sur les fonds de la loterie, la somme de 5,500,000 francs pour les intérêts produits par elle, en tenant compte des payements convenablement espacés, pour être affectés, pendant les quatre années qui nous séparent de l'achèvement total des travaux, c'est-à-dire jusqu'au 1er janvier 1889, à faire vivre les différents services de l'Union centrale, de telle sorte qu'au moment de l'ouverture de notre musée nous aurons encore disponible une somme de 2 millions, dont les intérêts serviront de dotation à nos différents services dans l'avenir.

Les fonds placés dans ces conditions, à 4 pour cent l'an, produiront une somme totale de 705,000 francs soit, une moyenne de 176,250 francs par an, permettant de solder nos insuffisances annuelles, estimées à 80,000 francs environ, et de donner un nouvel essor à nos différents moyens d'action, tout en maintenant intacte notre réserve statutaire.

« Avec cette somme sagement et prudemment ménagée, dit l'auteur de la proposition, nous pouvons faire des achats utiles, en suivant les ventes et en profitant des occasions qui ne manqueront pas de se présenter.

« Nous pouvons faire des publications fructueuses, nous pouvons créer le musée de moulages et de reproductions qui est la partie la plus importante de notre œuvre d'enseignement et de vulgarisation, celle qui doit rendre le plus de services à nos industries d'art, car nul d'entre nous n'a, je suppose, la prétention de refaire le Louvre ou Cluny. Nous pouvons, en un mot, faire, pendant ces quatre années, preuve de notre vitalité et nous trouver en 1889, avec un palais édifié, des collections de moulages bien conçues et bien préparées et la place disponible et aménagée pour faire, au moyen des prêts des particuliers et de l'Etat, une magnifique exposition d'ensemble digne d'une solennité comme celle de l'ouverture du musée des Arts décoratifs.

« Certainement qu'il serait plus agréable pour notre amour-propre de dire à cette date : voilà ce que nous avons fait et notre musée est ce qu'il doit être et ce qu'il sera; — mais, pour cela, quelle somme ne nous aurait-il pas fallu dépenser, et ne croyez-vous pas qu'il serait plus favorable à nos intérêts de dire : voilà ce que la générosité des amateurs, le public et l'État nous ont permis de faire et ce que nous continuerons résolument avec leur concours bienveillant jusqu'au jour où les sommes que nous auront procurées nos efforts et leurs sympathies nous permettront de compléter notre œuvre!

« Et, d'ailleurs, j'ai la plus profonde conviction que, aussi bien pour stimuler le génie créateur de nos artistes que pour satisfaire la curiosité du public et l'intéresser à notre œuvre, ce n'est pas, en dehors des collections permanentes de moulages, par un musée installé d'une manière définitive, mais par le renouvellement fréquent et la variété des collections présentées, que nous réussirons à réaliser notre programme.

« Je ne me dissimule pas que nous aurons fort à faire pour ouvrir au moment de l'Exposition de 1889, mais je ne puis croire que les sympathies que nous nous sommes acquises depuis vingt ans ne seront pas aussi chaudes et aussi fermes, lorsque nous serons installés dans le palais du quai d'Orsay et que nous pourrons résumer chez nous et à notre heure, avec un choix sévère et délicat, les huit expositions rétrospectives que nous avons faites jusqu'ici.

« Et alors les recettes que nous procurera cette exposition, coïncidant avec celle du centenaire de 1889, viendront, j'en suis convaincu, nous apporter des ressources nouvelles et nous permettront d'envisager l'avenir avec sécurité.

« Le succès que nous devons y rencontrer augmentera notre prestige et qui sait si quelques amateurs, heureux d'avoir trouvé dans notre musée un cadre digne de leurs collections, ne laisseront pas, à titre permanent, le prêt temporaire qu'ils nous auront fait; qui sait si quelques-uns, plus généreux encore, ne le laisseront pas à titre définitif?

« J'insiste donc pour que vous n'engagiez aucune des ressources actuelles fournies par l'opération de la loterie, autrement que pour accomplir nos engagements vis-à-vis de l'État, si les pouvoirs publics ratifient la convention que nous avons conclue avec M. le ministre, et que vous demandiez aux seuls intérêts des sommes que nous possédons, le moyen de faire prospérer notre œuvre.

« La tâche sera plus difficile et plus ingrate, je le veux bien; mais vous conviendrez avec moi qu'elle était plus ingrate encore, lorsque nous n'avions pas de capital et que nous comptions, pour vivre, sur les revenus aléatoires d'une exposition ou sur la générosité d'un public trop souvent indifférent. »

Votre Conseil, messieurs, a adopté cette proposition, et nous espérons que comme lui vous en approuverez les sages dispositions.

Le produit total de la loterie étant, ainsi que vous venez de le voir, de. .	5.812.613 fr.	55
Il reste après prélèvement de la réserve que nous vous proposons. . . .	5.500.000	»
une somme de	312.613	55
d'où il y a lieu de déduire	270.114	40
pour autant dépensé au 31 décembre dernier en acquisition d'objets d'art, mobilier, création de l'atelier de moulage, etc., etc.; de telle sorte qu'il nous reste seulement.	42.499 fr.	15

que nous proposons d'employer à combler, à due concurrence, le déficit du budget ordinaire de l'année 1884 que nous avons fait ressortir plus haut.

Nous pouvons donc dans ces conditions présenter à votre approbation, et dans la forme suivante, nos deux budgets, l'un ordinaire comprenant nos recettes et dépenses ordinaires, et l'autre extraordinaire réglant l'emploi du solde des fonds prélevés sur le capital de la loterie et des intérêts annuels produits par la réserve temporaire, dont nous vous demandons la création.

BUDGET ORDINAIRE POUR 1885

Recettes

Valeurs réalisables existant au 1er janvier 1885		169.943	75
Recettes diverses composées de :			
Souscriptions.	4.100 »	16.550	»
Intérêts divers.	4.450 »		
Entrées au Musée	8.000 »		
Abonnements à la *Revue des Arts décoratifs*		10.000	»
Produits de l'atelier de moulage		40.000	»
Solde non réservé des fonds provenant de la loterie		42.499	15
Prélèvement sur les intérêts des fonds réservés de la loterie		93.092	35
Total des recettes.		372.085	25

Dépenses

Compte de liquidation (actions restant à rembourser).	15.274	90
Passif de l'Exposition de 1884.	43.100	60
Remboursement d'avance au budget extraordinaire..	17.083	75
Personnel.	45.635	»
Loyer	6.001	»
Bibliothèque (achat de livres et reliures). .	5.000	»
Frais généraux divers	21.750	»
Revue des Arts décoratifs.	20.000	»
Atelier de photographie.	8.240	»
Atelier de moulages.	40.000	»
Réserve statutaire	150.000	»
Total des dépenses égal aux recettes. . . .	372.085	25

BUDGET EXTRAORDINAIRE

Ressources

Solde au 1er janvier 1885, des fonds déposés au Comptoir d'escompte.	54.814 85
Solde des intérêts des fonds de la loterie réservés après prélèvement de la somme de 99.024 fr. 75, nécessaire pour équilibrer le budget ordinaire.	83.157 65
Total des ressources	137.972 50

Dépenses

Restes à payer au 1er janvier 1885	44.198 15
Dotation des différents services, musée, achats, reproductions, moulages, publications, etc..	93.774 35
Total des dépenses.	137.972 50

Pendant les trois autres années qui nous séparent de l'ouverture de notre Musée au quai d'Orsay, notre budget de dépenses n'ayant plus à supporter le déficit de l'exposition, l'insuffisance annuelle se trouvera ramenée à 80,000 francs environ, et le solde disponible des intérêts des fonds placés, applicable à la dotation des services ci-dessus énumérés, s'élèvera à 96,250 francs.

Nous terminons, messieurs, en vous demandant de vouloir bien approuver les comptes que nous venons de vous présenter pour l'année 1884, ainsi que les deux budgets tels que nous les avons dressés pour l'année 1885.

Le Président de la Commission des finances,
P. CHRISTOFLE.

RAPPORT DES CENSEURS

PRÉSENTÉ PAR M. MARTIAL BERNARD

L'un des censeurs en exercice.

Messieurs,

J'ai l'honneur, en vertu du mandat que vous avez bien voulu me confier à votre dernière assemblée générale et conformément à l'article 19 des statuts, de vous soumettre le résultat de l'examen des comptes de l'exercice 1884.

Cet examen avait à porter, pour l'exercice écoulé, sur trois budgets distincts, savoir :

1° Le budget ordinaire. — Compte administratif;

2° Le compte spécial de l'exposition de 1884;

3° Le budget extraordinaire, dont les opérations se répartissent entre deux exercices.

De l'examen de la comptabilité et des documents qui nous ont été soumis, il résulte :

1° BUDGET ORDINAIRE

Les recettes ordinaires prévues étaient portées à.		17.820 »
Par suite de recettes imprévues, notamment de 40.007 fr. 95 provenant de la vente de moulages et de 5.027 fr. 20 d'abonnement à la *Revue des Arts décoratifs*, on a réalisé.	52.758 70	
dont il y a lieu toutefois de déduire pour insuffisance de recettes sur divers articles	2.562 50	
Il reste donc à joindre aux ressources votées		50.196 20
Soit ensemble..		68.016 20
Il faut ajouter les valeurs réalisables existant au 1er janvier 1884 (en y rattachant une somme de 656 fr. 50 avancée au budget extraordinaire)		172.825 45
Total.		240.841 65
Les dépenses ordinaires étaient prévues pour		64.473 60
Des dépenses imprévues se présentent en regard des recettes imprévues indiquées plus haut, soit 40.234 fr. 60 afférentes à l'atelier de moulages et mobilier, et 7.728 francs à la		
A reporter.		64.473 60
Report.		64.473 60
Revue. Il faut y ajouter quelques insuffisances de crédit, particulièrement pour l'article du personnel : celles-ci se rattacheraient mieux au compte de l'Exposition, soit ensemble. . . .		72.648 95
Le total des dépenses est de.		137.122 55
La balance entre les recettes et dépenses ordinaires établirait un solde disponible de.		103.719 10
Mais, en dehors de légères compensations à opérer, il sera diminué du montant du déficit de l'Exposition que nous allons constater, et ramené ainsi à.		88.551 20

2° COMPTE DE L'EXPOSITION

Les opérations afférentes à l'Exposition présentent pour :	
Recettes effectuées ou restes à recouvrer, une somme de.	265.827 85
Dépenses constatées, soldées ou restant à payer.	282.230 60
laissant un déficit à couvrir par les ressources ordinaires, de	16.402 75

Ce déficit s'explique par l'abaissement du chiffre des entrées, inférieur de 50,000 francs à la moyenne des expositions antérieures, et dont les causes ne sont que trop connues : la crise commerciale dont nous souffrons encore, et l'épidémie cholérique qui sévissait alors.

3° BUDGET EXTRAORDINAIRE

Ce budget spécial est à cheval sur deux exercices; il comprend l'emploi des fonds provenant de la loterie, suivant un vote du Conseil d'administration pour l'acquisition d'objets d'art et de matériel pour le Musée, acquisitions réalisées à concurrence de 270.114 40

En ce qui concerne l'exercice 1884 seulement, on a retiré du Comptoir d'escompte. . 168.000 »

sur lesquels on a payé. 150.259 75

Il reste à payer et en avance au budget ordinaire 17.740 25

La balance de chaque compte étant établie, la situation générale se résume ainsi :

Solde au 31 décembre 1883 : valeurs réalisables 172.825 45

Recettes effectuées

Budget ordinaire.	68.016 20	501.844 05
Budget de l'Exposition . . .	265.827 85	
Budget extraordinaire. . . .	168.000 »	
Intérêts des fonds placés . .		1.939 60
		676.609 10

Dépenses constatées

Budget ordinaire.	137.122 55	
Budget de l'Exposition . . .	282.230 60	
Budget extraordinaire. . . .	150.259 75	
auxquelles il convient d'ajouter :		
1° Moins-value sur vente de bons de liquidation et frais divers chez les banquiers	704 75	
2° La différence entre les sommes reçues pour le budget extraordinaire et les sommes		
A reporter. . . .	570.317 65	676.609 10
Report.	570.317 65	676.609 10
payées, constituant une avance au budget ordinaire	17.740 25	
	588.057 90	588.057 90
Reste disponible.. . . .		88.551 20

somme pareille au reste disponible, inscrit en fin de compte au budget ordinaire.

BILAN

Le bilan de la Société se compose à l'actif :

1° Des valeurs réalisables comprenant : 164 bons de liquidation (Ville de Paris); 1.800 francs de rente 3 o/o ancien; les fonds de dépôt à la Société générale, à la Banque Rothschild et le solde en caisse. 169.943 75

2° Des valeurs immobilisées, comprenant l'ensemble des collections, dont la valeur comporte une augmentation de 144.675 fr. 34 sur le chiffre de l'année dernière. 292.349 99

Total de l'actif. 462.293 74

Le passif s'élève à la somme totale de. . . 81.392 55

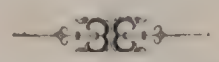
se divisant ainsi :

Budget ordinaire.	21.208 20	
Budget de l'Exposition . . .	43.100 60	
Avance du budget extraordinaire au budget ordinaire . . .	17.083 75	
Il reste en conséquence un solde de. . . .		380.901 19
si on en déduit les valeurs immobilisées, soit.		292.349 99
on trouve la somme de		88.551 20
égale aux ressources constatées plus haut, lesquelles sont inférieures de.		61.448 80
à la réserve statutaire de		150.000 »

L'examen des livres et pièces comptables, sur lesquels nous avons contrôlé les énonciations présentées, nous a permis de constater l'ordre et la bonne tenue des écritures, et nous avons l'honneur de vous proposer d'approuver les comptes de 1884.

L'un des censeurs,

MARTIAL BERNARD.



RAPPORT GÉNÉRAL

PRÉSENTÉ PAR M. ANTONIN PROUST

Président du conseil d'administration de l'Union centrale.

Messieurs,

L'Union centrale des arts décoratifs entre aujourd'hui dans la quatrième année de son existence. Mais la pensée qui lui a donné naissance est vieille de plus d'un siècle. Dès le lendemain de la suppression des corporations, l'esprit français comprit en effet, avec sa netteté et sa précision habi-

tuelles, qu'une nouvelle méthode d'enseignement technique s'imposait à une société qui, en brisant le cadre étroit de la corporation, se privait de l'éducation intime que nos industries y avaient toujours reçue. On retrouve à cette époque à Paris, aussi bien que dans les provinces, de la part des artistes et des savants parisiens comme de celle des membres des assemblées locales, particulièrement des parlements de Toulouse et de Dijon, des plans généraux ou particuliers d'un enseignement technique approprié aux nécessités de la situation nouvelle. Les états du Languedoc et les conseils de la Bourgogne s'étaient d'ailleurs distingués de tout temps par leur zèle à encourager les aptitudes professionnelles. Ce n'est cependant que dans l'année 1791 que les pouvoirs publics, s'inspirant de tous les projets mis au jour, formulèrent un programme qui associait les études théoriques à la pratique des arts utiles. L'application de ce programme subit des fortunes diverses jusqu'en 1798. A ce moment, la France venait d'ouvrir la première exposition des arts et de l'industrie, sur l'initiative de François de Neufchâteau. Aux yeux de cet homme d'État qui, selon l'expression de l'un de ses biographes, regrettait de ne pouvoir faire en même temps tout ce qu'il entrevoyait d'utile pour son pays, les expositions devaient être des enquêtes offrant le tableau des progrès du travail humain et permettant par suite de développer les moyens d'accroître ces progrès. Sur ses conseils il se fonda une vaste société destinée à encourager les arts. Cette Société qui avait à sa tête, à côté des artistes et des savants illustres de l'époque, les grands serviteurs de l'industrie, cette Société qui comptait dans ses rangs les David, les Fourcroy, les Didot, formulait ainsi son programme :

1° Recueillir de toutes parts les inventions et découvertes utiles au progrès des arts;

2° Distribuer chaque année des encouragements, soit par des prix, soit par des gratifications;

3° Propager l'instruction, soit au moyen d'une publicité très étendue, soit en provoquant des réunions où théoriciens et praticiens s'éclaireraient mutuellement par la discussion, soit en faisant composer des manuels sur les diverses parties des arts, soit en faisant exécuter à ses frais et distribuer dans les ateliers les machines, instruments ou procédés perdus, la plupart du temps, pour l'industrie, faute de publicité ou d'exécution;

4° Diriger certains essais ou expériences pour s'assurer de l'utilité des procédés qui feraient espérer de grands avantages;

5° Venir au secours des artistes distingués qui auraient éprouvé des malheurs;

6° Rapprocher par de nouveaux rapports tous ceux qui, par leur état, leur goût, leurs lumières, prenaient intérêt au progrès des arts ou pouvaient y concourir;

7° Devenir le centre d'institutions semblables qui étaient désirées dans les principales villes manufacturières de la République.

L'entreprise était vaste, elle se résumait en peu de mots : exciter l'émulation, seconder les talents, répandre les lumières.

Pour atteindre ce but, plusieurs commissions permanentes composées des hommes les plus exercés dans les connaissances relatives aux arts étaient chargées de recevoir, d'examiner les inventions et découvertes, de proposer les sujets de concours, d'accorder les récompenses.

Une commission de correspondance devait entretenir des relations dans toutes les villes, recueillir les renseignements et disséminer les connaissances.

On créait également une commission des fonds chargée de surveiller l'emploi des sommes versées et de rendre compte de ses travaux.

Le conseil d'administration était composé de ces diverses commissions. Les membres de chacune d'elles étaient nommés au scrutin par les sociétaires.

Tout le travail, tout le service étaient faits gratuitement.

Le ministre de l'intérieur donnait le local des réunions qui étaient bi-annuelles.

La cotisation était fixée à 36 francs, mais on acceptait avec reconnaissance les dons plus considérables qui permettraient à la nouvelle société de marcher avec plus d'assurance.

Pour être sociétaire il ne fallait justifier d'aucune autre condition que d'une honnêteté et d'une moralité sans tache.

Les souscriptions s'ouvrirent en vendémiaire an X, chez F. Delessert, banquier, Scipion Perrier et Huzard.

Le 27 brumaire, la Société comptait 299 membres représentant 460 souscriptions, le 9 nivôse, 500 membres et 800 souscriptions.

Définitivement fondée, elle se mit de suite à la tâche, sans tâtonnements, avec le but bien arrêté à l'avance de seconder par tous les moyens l'action du gouvernement et le développement de la richesse nationale.

Après les expositions qui agissaient si vivement sur l'esprit des fabricants en excitant leur amour-propre et leur intérêt, cette création, qui complétait l'idée de François de Neufchâteau, était destinée à rendre les services les plus signalés au pays, en mettant à côté des encouragements officiels du gouvernement les récompenses et les secours de toute nature accordés aux mérites et aux talents même les plus obscurs.

Cette société, véritable institution nationale, étendue à tout le pays, correspondant avec tous les savants, tous les amis du bien public, ayant une oreille dans chaque ville, un pied dans chaque département, allait, par son action incessante et progressive, répandre de tous côtés les méthodes scientifiques, renouveler les procédés surannés et contribuer pour une part considérable à l'éducation industrielle de la France.

La société libre de 1798 ne reçut pas, dans les années suivantes, le large développement prévu par ses fondateurs. Ce n'est que bien longtemps après, en 1849, à la suite de diverses tentatives partielles faites, soit à Paris, soit à Lyon, soit à Reims que Klagmann et Feuchères adressèrent au prince Louis Napoléon, président de la République, un mémoire dont l'original est dans les archives des Arts et Métiers et qui demandait que les artistes industriels fussent autorisés à organiser des expositions périodiques et à créer un musée d'art industriel. De cette initiative est sortie la création de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, société fondée réellement en 1863 et inaugurée par une exposition qui fut un véritable événement. Le 1er février 1864, un certain nombre d'artistes industriels parmi lesquels on relève les noms de Klagmann et de Bauge à côté de ceux de Sauvrezy, de Rousseau, de Marienval, etc., adressèrent aux fondateurs de l'Union centrale une lettre dans laquelle ils offraient leurs souscriptions et leur temps pour préparer le Musée et la Bibliothèque des Beaux-Arts appliqués à l'industrie.

Il n'est pas inutile de reproduire ici les considérants qui précèdent les premiers statuts de l'Union centrale.

La commission d'organisation était composée de :

MM. Guichard, architecte décorateur, président ;
Ph. Mourey, doreur et argenteur sur métaux, premier vice-président ;
Lerolle, fabricant de bronzes d'art, deuxième vice-président ;
Lefébure fils (Auguste), fabricant de dentelles, secrétaire ;
Turquetil, fabricant de papiers peints, trésorier ;
Chocqueel, fabricant de tapis ;
Hermann, constructeur mécanicien ;
Lenfant, étoffes d'ameublement ;
Mazaroz, fabricant de meubles d'art ;
Sajou, adjoint au maire du XIIIe arrondissement, fabricant de modèles pour tapisseries ;
Schaeffer-Erard, fabricants de pianos ;
Veyrat, fabricant d'orfèvrerie
Bergen (Frédéric), banquier.

Cette commission déclarait :

« 1° Depuis l'Exposition universelle de 1851, et même depuis celle de 1855, des progrès immenses avaient eu lieu dans toute l'Europe, et on constata que si nous n'étions pas demeurés stationnaires, nous ne pouvions nous dissimuler que l'avance que nous avions prise avait diminué, qu'elle tendait même à s'effacer. Au milieu des succès obtenus par nos fabricants, disait-elle, c'est un devoir pour nous de nous rappeler qu'une défaite est possible, qu'elle serait même à prévoir dans un avenir peu éloigné, si, dès à présent, on ne faisait des efforts pour conserver une suprématie qu'on ne garde qu'à la condition de se perfectionner sans cesse. L'industrie anglaise en particulier, très arriérée au point de vue de l'art, lors de l'Exposition de 1851, avait fait depuis dix ans des progrès prodigieux, et, si elle continuait à marcher du même pas, nous pourrions être bientôt dépassés.

« 2° Quels sont les moyens de soutenir la lutte qui commence ? L'École centrale procure des ingénieurs à toutes les grandes entreprises, les écoles de dessin fournissent des artistes à toutes nos fabrications. Il y a à Paris un Conservatoire des arts et métiers, un Conservatoire de musique et de déclamation, pourquoi n'y aurait-il pas un conservatoire-musée d'art et de dessin appliqués à l'industrie ? Des écoles de dessin existent certainement dans nos grandes villes, mais combien de centres manufacturiers en sont privés ! combien peu appliquent l'étude de l'art aux dessins de fabriques et combien manquent de cours spéciaux !

« 3° Il serait peut-être à souhaiter que l'initiative des particuliers pût constituer en France, comme cela se pratique dans un pays voisin, des compagnies indépendantes.

« Afin d'entretenir en France la culture des arts qui poursuivent la réalisation du beau dans l'utile ;

« Afin d'aider aux efforts des hommes d'élite qui se préoccupent des progrès du travail national depuis l'école et l'apprentissage jusqu'à la maîtrise ;

« Afin d'exciter l'émulation des artistes dont les travaux, tout en vulgarisant le sentiment du beau et en améliorant le goût public, tendent à conserver à nos industries d'art, dans le monde entier, leur vieille et juste prééminence, aujourd'hui menacée ;

« Espérant beaucoup de la puissance de l'initiative privée, des sympathies de la presse et de la bienveillance du gouvernement ; se souvenant d'ailleurs avec une profonde reconnaissance, un juste orgueil et une confiance motivée, de l'honorable mandat qu'elle a reçu d'eux *de fonder, au plus grand avantage de tous, quelque institution utile et durable.*

« Ladite commission décide :

« Art. 1er. — Elle fonde à ses risques et périls l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie,* et prend elle-même le titre de *Comité d'organisation.*

« Le siège de l'*Union centrale* est provisoirement place Royale, n° 15.

« Art. 2. — L'institution fondée au centre de la fabrique de Paris comprendra .

« 1° Un musée rétrospectif et contemporain ;

« 2° Une bibliothèque d'art ancien et moderne, où le travailleur sera au besoin aidé dans ses recherches ;

« 3° Des cours spéciaux, des lectures et des conférences publiques ayant rapport à l'art appliqué et des entretiens familiers de nature à propager les connaissances les plus essentielles à l'artiste et à l'ouvrier qui veulent unir le beau à l'utile ;

« 4° Des concours entre les artistes français et entre les diverses écoles de dessin et de sculpture de Paris et des départements ;

« 5° Des expositions de collections particulières présentant à l'étude de belles applications de l'art à l'industrie... »

Je ne poursuivrai pas plus loin la lecture des divers articles de ces premiers statuts.

Vous les connaissez tous, messieurs, vous savez que ce sont eux qui ont servi de base aux

transformations successives de notre institution et que c'est leur esprit qui vous anime tous encore aujourd'hui.

Il serait également superflu, messieurs, de louer cette admirable série des expositions organisées par l'Union centrale, de rappeler toutes les tentatives, tous les efforts faits par cette société de 1863 à 1882.

En 1877, une association nouvelle, poursuivant le même but, mais s'attachant plus spécialement à la création du musée d'art projeté par les premiers fondateurs de l'Union centrale, se créa sous la présidence de M. le duc de Chaulnes.

Dès 1881, cette société dite du Musée des Arts décoratifs prit l'initiative d'une proposition de s'unir avec l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie. Cette fusion eut lieu et il en résulta la reconnaissance d'utilité publique des deux sociétés réunies avec l'approbation par le Conseil d'État et le gouvernement des statuts qui nous régissent aujourd'hui.

Du jour où la fusion fut faite entre les deux sociétés, les efforts communs ont tendu à la création de ce Musée des Arts décoratifs, depuis si longtemps réclamé en France. Dès le lendemain de la constitution de l'Union centrale des Arts décoratifs comme établissement d'utilité publique, vous avez, messieurs, cherché à vous procurer les ressources nécessaires pour réaliser l'œuvre que vous aviez ébauchée. Les souscriptions volontaires n'avaient produit qu'un capital insuffisant. Recourir à l'intervention de l'État, c'était méconnaître le principe même de l'institution autour de laquelle vous vous étiez groupés. L'Etat, d'ailleurs, se montrait peu disposé à créer un musée des Arts décoratifs tel que les intéressés le comprennent. Un moyen s'offrait, prévu par notre législation pour les œuvres de bienfaisance et les œuvres présentant un intérêt artistique. Ce moyen, c'était la souscription sous forme de loterie. L'autorisation serait-elle donnée? Et l'autorisation donnée, quelle serait la quantité de billets que l'on devrait émettre pour obtenir une somme suffisante? Un grand nombre de loteries avait été autorisé. La première avait rapidement donné d'excellents résultats. Celles qui l'avaient suivie avaient été moins heureuses. En présence de la nécessité urgente d'aboutir et de l'impossibilité où l'on se trouvait de recourir à tout autre moyen, vous avez demandé et obtenu l'autorisation d'émettre une loterie de 14 millions pour la création du Musée des Arts décoratifs. Aujourd'hui l'Union centrale des arts décoratifs est en possession d'un capital qui lui permet de réaliser son œuvre. Elle aura l'honneur de cette création de même qu'elle aura la responsabilité de son échec, selon qu'elle agira avec plus ou moins de résolution. A ce propos, je m'empresse de dire que, depuis notre dernière réunion, votre conseil d'administration a poursuivi l'œuvre générale de la société avec une activité et un zèle auxquels son président se fait un devoir de rendre hommage. L'exposition organisée au cours de l'année 1884 a été l'une des plus remarquables des expositions de l'Union centrale et l'une de celles qui fait le plus d'honneur à la fécondité du génie français.

Le très éloquent rapport lu au palais de l'Industrie, le 29 novembre dernier, par notre honorable collègue, M. Henri Bouilhet, président de l'exposition, constate les progrès réalisés dans trois des branches principales de nos industries d'art, progrès auxquels l'action de l'Union centrale qui s'est toujours efforcée non seulement de seconder les bonnes volontés, mais encore d'encourager les bonnes méthodes, n'est assurément pas demeurée étrangère. Un projet de loi récemment présenté au parlement, et dont l'approbation ne saurait se faire attendre, réserve pour les exposants de la huitième exposition de l'Union centrale les récompenses que les jurys ont demandées pour eux. Les mauvaises conditions dans lesquelles s'est présentée l'année 1884, c'est-à-dire le ralentissement des affaires et la crainte d'une épidémie, qu'on s'était fort heureusement exagérée, n'ont pas permis à l'Union centrale de retirer de son exposition les bénéfices qu'elle en retire habituellement. Mais les prévisions de déficit ont été cependant de beaucoup au-dessous de ce que nous aurions pu craindre. Et les ressources de la loterie nous ont permis non seulement de couvrir ce déficit, mais de mettre à profit l'exposition de 1884 pour enrichir le musée des Arts décoratifs et pour y placer, à côté des

objets du passé, les témoignages de la valeur incontestable du travail national au temps présent.

Cette question du Musée des Arts décoratifs est, au reste, je le répète, celle qui a toujours préoccupé les deux sociétés réunies en 1882. Au cours de cette année on s'est fréquemment demandé dans le conseil d'administration de l'Union centrale ce que devait être en réalité un musée des Arts décoratifs. Il semble que sur ce point les volontés n'aient pas encore réussi à se mettre parfaitement d'accord. On paraît croire, de certain côté, qu'une telle institution doit être localisée et doit de préférence établir son siège dans tel ou tel quartier, qu'elle doit enfin s'attacher spécialement à grouper les objets que les collectionneurs se disputent à prix d'or. Il y a peut-être là quelques illusions. La vérité est qu'un musée des Arts décoratifs doit être avant tout et pour tous un instrument d'enseignement, qu'il doit s'attacher à grouper dans chaque série et pour chaque époque, particulièrement au moyen de la reproduction, les modèles qui peuvent aisément être transmis à ceux qui sont appelés à en faire usage. La vérité est que ce musée doit être placé dans la partie la plus visitée de Paris, afin que chacun soit tenté d'y apporter un tribut d'objets d'art anciens ou modernes et que la visite des galeries devienne rémunératrice pour l'œuvre commune. Il est au surplus puéril, lorsqu'on parle de la création en France d'un musée des Arts décoratifs, qui doit, sous peine de diminuer ensuite, être institué pour toute la France, de citer comme un modèle les institutions, certainement très utiles de Munich ou de Nuremberg, mais qui ne sont, après tout, que des institutions provinciales, destinées à une action restreinte.

Votre conseil d'administration, tout en discutant les conditions d'installation d'un musée des Arts décoratifs, a constamment vu ses délibérations dominées par cette nécessité de briser avec certains préjugés que nous impose une œuvre aussi considérable que celle que vous avez entreprise. C'est pour ce motif qu'il s'est rallié à la pensée d'établir loyalement une collaboration nettement définie de l'action privée et de l'action publique. C'est pour ce motif qu'il a pensé que la concession de l'ancien terrain de la Cour des comptes, entraînant une dépense de 3,500,000 francs et réservant à l'organisation et à l'installation du musée une somme de 2 millions, répartition presque de tout point semblable à celle qui a donné naissance à la récente création de Berlin, donnerait satisfaction à des besoins largement prévus et largement étudiés.

A ceux qui nous diraient que le quai d'Orsay est trop éloigné de l'atelier, nous répondrons que le modèle vulgarisé par le Musée des Arts décoratifs ira trouver l'artisan dans l'atelier et n'exigera point qu'il vienne l'étudier sur place.

Le conseil d'administration de l'Union centrale est tellement pénétré de sa mission à ce point de vue, qu'il a employé ses premières ressources à développer les procédés de vulgarisation. Notre société est en mesure, à l'heure actuelle, de répondre à toutes les demandes qui pourraient lui être faites pour les acquisitions de moulage par le plâtre, de reproductions photographiques et galvanoplastiques. Nous avons tenu, en outre, à conserver dans la *Revue des Arts décoratifs* un organe qui puisse mettre tous les intéressés au courant de ce que l'Union centrale délibère, de ce qu'elle produit, de ce qu'elle conseille.

Vous avez pu remarquer d'ailleurs, messieurs, que l'Union centrale des Arts décoratifs n'a eu garde de méconnaître les vœux formés par l'une des deux sociétés qui ont aidé à sa formation et qu'elle s'est attachée à fortifier son établissement de la place des Vosges qui a été le berceau de l'Union des beaux-arts appliqués à l'industrie. Nous avons tenu à placer cet établissement et les richesses qu'il renferme, richesses que nous avons récemment accrues, en dehors de la convention qui règle avec l'État l'institution du musée de l'ancienne Cour des comptes. C'est ici, en effet, que nous devons installer la principale de nos succursales; c'est ici que nous devons maintenir, en la développant, la bibliothèque qui a rendu tant de services et qui est appelée à en rendre de plus grands encore. Et soyez sûrs que les dons ne nous manqueront pas plus là que dans notre musée central. Et je suis heureux de vous annoncer à ce propos que hier notre nouveau collègue, mais notre vieil ami, M. Darcel, nous a annoncé que nous pouvions puiser à pleines mains dans l'admi-

rable collection que M. Andéou vient de léguer aux musées de France. Nous trouverons là des modèles précieux de l'art français au XVIIe et au XVIIIe siècle, qui seront comme la préface de ces belles productions de notre temps, peut-être un peu trop dédaignées, mais que nous aimons et que nous mettrions en honneur, s'il était besoin de témoigner de notre sympathie pour cet art français moderne, que le monde entier s'efforce de copier et qu'il n'est parvenu jusqu'ici qu'à contrefaire dans l'acception d'infériorité que comporte le mot.

Que notre vaillant ami et précieux précurseur, M. Turquetil, nous fasse donc confiance. L'établissement central que nous projetons pour répondre à un besoin urgent, à une conception si ancienne parmi nous, ne peut que développer la création de la place des Vosges, qui demeure comme le véritable titre de gloire des premiers fondateurs de l'Union à la reconnaissance de leurs concitoyens.

Et j'ajoute qu'il ne peut y avoir sur ce point aucun doute sur notre pensée. J'ai déjà dit et je répète que notre ambition va jusqu'à vouloir créer dans chacune de nos mairies, dans chacune de nos écoles des succursales du Musée des Arts décoratifs.

Je joins à ce rapport, messieurs, deux documents :

1° La lettre adressée à M. le ministre de l'intérieur, à la date du 31 mars, pour lui annoncer la remise des rapports faits par la commission de surveillance de la loterie des Arts décoratifs et les pièces justificatives à l'appui desdits rapports [1] ;

2° Le projet de loi ayant pour objet d'approuver une convention provisoire passée entre l'État et la société l'Union centrale des Arts décoratifs pour l'installation d'un Musée national des Arts décoratifs dans le palais d'Orsay restauré.

Le Président de l'Union Centrale,
ANTONIN PROUST.

RAPPORT DE LA COMMISSION DU MUSÉE

PRÉSENTÉ

PAR M. LE COMTE DE GANAY

Président de la Commission du Musée.

Messieurs,

Nous avons l'honneur de déposer sur le bureau de l'assemblée générale un état complet et détaillé des dons et des acquisitions qui sont venus enrichir les collections du Musée depuis la dernière réunion de cette assemblée, et dont la liste a d'ailleurs été déjà, en majeure partie, publiée dans différents numéros de la *Revue des Arts décoratifs* [1].

Plusieurs de nos généreux donateurs assistent à cette séance ; nous saisissons cette occasion de leur renouveler l'expression de notre reconnaissance.

1. Cette lettre sera publiée prochainement dans la *Revue* ainsi que l'avis demandé au ministre de l'intérieur par la commission de surveillance de la loterie des arts décoratifs.

Nous donnerons en même temps le texte du projet de loi concernant la concession à la Société de l'emplacement de l'ancienne Cour des comptes pour son Musée et le rapport de la commission parlementaire chargée d'examiner le projet.

Nos acquisitions atteignent au total le chiffre considérable d'environ 80,000 francs. Sur cette somme, un peu plus de 30,000 francs ont été consacrés à des achats d'objets de céramique et de verrerie modernes à la dernière exposition de l'Union centrale. Le reste se répartit sur de nombreuses et importantes acquisitions faites aux principales ventes de l'hôtel Drouot et chez des particuliers. Dans quelques jours le public sera admis à juger de la valeur et de l'intérêt de ces différentes acquisitions, dont le nombre et l'importance ont exigé un remaniement à peu près complet de nos collections [1].

Nous nous sommes attachés, dans ces nouveaux arrangements, à appliquer les principes de classification adoptés par le conseil, autant que nous l'ont permis les proportions et la disposition de nos salles, et nous espérons avoir réussi à présenter un ensemble satisfaisant tant au point de vue de l'art qu'à celui de l'enseignement.

De nouvelles richesses ne tarderont pas à s'ajouter à ce que nous possédons déjà.

Dans la dernière séance du conseil d'administration, un de ses membres a pu nous annoncer qu'un amateur, mort récemment, avait disposé en notre faveur d'une notable partie de ses collections.

Nous voyons dans ce fait une preuve que nos efforts sont reconnus et appréciés.

C'est pour nous un grand encouragement en même temps que la plus précieuse des récompenses, et nous sommes heureux de pouvoir terminer en donnant cette bonne nouvelle à l'assemblée générale.

Le président de la commission du Musée,

Comte de Ganay.

1. Voir pour cet état la *Revue des Arts décoratifs*, 5e année, p. 530-536.

AVIS AU RELIEUR

Les planches hors texte doivent être placées EN REGARD des pages indiquées dans la table suivante.

TABLE

DES PLANCHES HORS TEXTE

Pages.

CÉRAMIQUE (XIXe siècle). — Porcelaine de Sèvres : vase potiche fond bleu paon, composé par M. AVISSE; vase de Mycène, composé par M. GOBERT; vase potiche, *les Éléments*, composé par M. FROMENT. 16

SCULPTURE DÉCORATIVE. — Fragment de la cheminée du château d'Écouen (milieu du XVIe siècle), socle du casque avec ornements à grecques (collection des moulages de l'Union centrale des Arts décoratifs) 20

PEINTURE DÉCORATIVE. — Esquisse pour une composition décorative, par P.-V. Galland, professeur à l'École des beaux-arts 24

CÉRAMIQUE (XVIIIe siècle). — Porcelaine tendre de Sèvres : jardinière, fabrication de 1760, collection de M. Ed. André; cache-pot, fabrication de 1757, collection de Mme de Cassin 44

DÉCORATION DES CHEMINÉES. — Grande cheminée du château d'Écouen, architecture de Jean Bullant, sculpture attribuée à Jean Goujon (collection des moulages du Musée des Arts décoratifs) 54

MOBILIER (XVIIe siècle). — Armoire en chêne sculpté, époque Louis XIV (collection de M. Henri Bouilhet). 64

PLAQUETTE HONORIFIQUE décernée par la Société de l'Union centrale aux lauréats des concours spéciaux de la huitième exposition (Bois, Pierre, Terre et Verre), composition de M. Germain. 90

DIPLOME décerné par l'Union centrale des Arts décoratifs aux lauréats de la huitième exposition, composition de M. Waret. 92

GLYPTIQUE (XIXe siècle). — Gravures sur camées, exécuté par M. Lechevrel, lauréat de la huitième exposition de l'Union centrale 130

CARROSSERIE (XIXe siècle). — Calèche Daumont exécutée par M. Jeantaud. 150

CÉRAMIQUE (XIXe siècle). — Porcelaine dite *nouvelle* de la manufacture de Sèvres (vase *Saïgon*, composé par M. Merigot; vase *Blondel*, de M. Carrier-Belleuse; vase *Saïgon*, de M. Henri Lambert). 170

CÉRAMIQUE (XIXe siècle). — Vases en faïence exécutés par M. Deck 176

CÉRAMIQUE (XIXe siècle). — Porcelaine dure de la manufacture de Sèvres : coupe Henri II, de MM. Doat et Optat-Millet; gourde d'Asti, de M. Gobert. 186

VITRAIL (XIXe siècle). — Carton d'un vitrail d'appartement, les *Fables de La Fontaine*, composé par M. Steinheil pour M. Sabatier, avocat à la cour de cassation. 192

Pages.

VERRERIE (XIXe siècle). — Verreries polychromes exécutées par M. Rousseau (vases agate, incrustés d'oxyde d'or; vase *Poissons* en verre fumé) 194

CÉRAMIQUE (XIXe siècle). — Porcelaine dure de Sèvres (grand vase exécuté par M. Gobert; grand vase composé par M. J. Chéret, le *Passage de Vénus devant le soleil*) 240

CÉRAMIQUE (XIXe siècle). — Porcelaine nouvelle de Sèvres : flambés au grand feu (vase urne à facettes; bouteilles Grammont et Lafayette) 256

VERRERIE (XIXe siècle). — Verreries exécutées par M. Rousseau (aiguière avec couvercle en argent doré; vase avec applique de mascarons sur feuille d'or; présentoir Louis XIV) . 258

VERRERIE (XIXe siècle). — Verres marbrés, ornés d'intailles et d'émaux, exécutés par M. Émile Gallé, de Nancy (cornet en forme de cimnée; coupe avec intailles et émaux) . 260

CÉRAMIQUE (XIXe siècle). — Porcelaine dure de Sèvres (vase Pekin, vase Boizot, vase Saïgon) 376

CÉRAMIQUE (XIXe siècle). — Porcelaine nouvelle de Sèvres (coupe Chenonceaux : buire de Blois) 382

VITRAIL (XIXe siècle). — Carton d'un vitrail religieux exécuté par M. F. Ehrmann. 464

CÉRAMIQUE (XIIe-XVe siècles). — Carreaux en faïence de l'ancienne province de Bourgogne. 508

ORFÈVRERIE RUSSE (XIXe siècle). — Grand plateau en argent offert par la ville de Moscou au tzar Alexandre III à l'occasion de son couronnement (composition de M. Tchigarnof; exécution de M. Ortchinikoff. 512

MARQUETERIE SCULPTURE DE BOIS (XIXe siècle). — Couverture d'un buvard exécuté par M. Henri Fourdinois (acheté par le musée industriel de Hambourg) 538

MOBILIER (XIXe siècle). — Meubles exécutés par M. Henri Fourdinois : 1° meuble cabinet en noyer sculpté avec incrustations de pierres dures; 2° meuble étagère en palissandre poli et moulures cuivre 544

MOBILIER (XVIIIe siècle). — Commode ornée de bronzes ciselés, par Cressent, ébéniste du régent (collection de sir Richard Wallace) 560

CÉRAMIQUE (XVIIIe siècle). — Pendule en porcelaine dure de Sèvres (collection de M. A. Sichel) 568

ORNEMENT DES TISSUS (XIXe siècle). — Spécimens de passementerie, exécution de la maison Dieutegard (collection du Musée des Arts décoratifs) 583

ÉMAILLERIE (XVIe siècle). — Plat en émail de Limoges, par Jean Courtois (collection de M. le baron Seillière) 590

MOBILIER (XVIIe siècle). — Commode époque Louis XIV, fac-similé d'un dessin anonyme provenant de la collection Mombro (collection du Musée des Arts décoratifs) 600

CÉRAMIQUE (XIIe-XVe siècles). — Carreaux en faïence de l'ancienne province de Bourgogne 605

ORNEMENT DES TISSUS (XIXe siècle). — Spécimens de passementerie, exécution de la maison Dieutegard (collection du Musée des Arts décoratifs) 611

CÉRAMIQUE (XIXe siècle). — Poterie hongroise (collection du Musée des Arts décoratifs) . . 620

TABLE DES GRAVURES

DANS LE TEXTE

Pages.

Encadrement de page composé pour la Revue, par M. H. Poterlet 1
Croquis divers pour le décor du verre, études pour des compositions exécutées par Emile Gallé . . . 3-10
Armoire provenant de l'abbaye de Clairvaux (Musée de Cluny) 12
Armoire à deux corps, école de Bourgogne xvie siècle (Musée de Cluny).. 13
Armoire à deux corps, école de Bourgogne xvie siècle (Collection de M. C. Servier). 14
Dressoir, école de Bourgogne xvie siècle (Collection Seillière). 15
Table, école de Bourgogne xvie siècle (Collection Chabrière-Arlès) 16
Encadrement de page, composé par M. E. Froment. 17
Bacchante jouant avec un enfant, terre cuite de Clodion. 33
Offrande à Cerès, bas-relief en terre cuite par Clodion 34
Offrande à Flore, bas-relief en terre cuite par Clodion 35
Candélabre en bronze d'après un modèle de Clodion. 37
Vase en marbre blanc, dessiné par Clodion pour le château de Versailles. 40
Vase décoré par Clodion (Musée de Sèvres). 41
Cariatides pour une cheminée (Musée du South Kensington). 43
Encadrement de page par M. Henri Lambert . . . 45

Pages.

La décoration céramique par impression, figures démonstratives par M. Vidal. 474-475
Plaques en carreaux de Bourgogne par M. A. Guillon. 505
Frise en carreaux de Bourgogne. 507
Carreaux de Bourgogne. 508
Serviette en toile de fil brodé au cordonnet de soie rouge. Travail italien du xvie siècle. 514
Plaque de faïence de Delft (xviiie siècle) du musée de Bailleul 518
Mortier en bronze, daté de 1662 (Collection du musée de Bailleul). 520
Sonnette en bronze datée de 1550 (Collection du musée de Bailleul). 521
Patère d'argent phénicienne. 551
Décoration d'une tasse d'argent, frise extérieure. . . 552
Patère d'argent. 553
Patère en argent d'Amathonte (Musée de New-York). 579
Patère de Varvakéion en cuivre jaune. 581
Coupe en argent, de Dali (Musée du Louvre). . . . 583
Frise en carreaux de Bourgogne (Abbaye de Vézelay, Yonne), dessin de M. A. Guillon. 601
Plaques en carreaux de Bourgogne provenant de l'abbaye de Cluny, de l'abbaye de Vézelay. . . . 603
Plaques en carreaux de Bourgogne provenant de l'hôtel de Louise de Clermont, duchesse d'Uzès; de la maison Ozième, à Beaune 605
Frise de l'hôpital de Tonnerre, ancien château de Marguerite de Bourgogne. 607

TABLE

PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE

Architecture. — L'architecture à la huitième exposition de l'Union centrale, 5e groupe : Examen des modèles plâtre, dessins, projets et publications ayant trait à cet art, présentés au jury, 216-218. — Rapport général : Caractères de l'architecture dans les divers styles et aux diverses époques; son application rationnelle à la construction des édifices publics, suivant leur affectation, 244-245. — Conférence de M. de Baudot sur l'architecture et les matériaux de construction : Des causes de l'abaissement du niveau de l'art de la construction en France; influence exercée par le mode d'éducation des artistes contemporains; l'architecture ne dirige pas suffisamment l'industrie, 276-277. — Goût prononcé du public pour les apparences de richesse et le faux luxe, 277. — Moyen de remédier à cet état de choses, 281-282. — Conférence de M. Paul Sédille sur l'architecture contemporaine et les industries d'art qui s'y rattachent : Comment on apprécie aujourd'hui l'architecture contemporaine et les styles d'architecture passés, 284-285. — Caractères généraux de l'architecture contemporaine, 286-288. — Principales créations de l'architecture de notre époque, 288. — Défaut d'encouragements accordés à nos artistes et à nos industries d'art, 289-290. — Application de l'art polychrome à la décoration de nos monuments, 291-294.

Bois de construction (le) *à la 8e exposition de l'Union centrale.* — Classification de ce groupe, 79. — Concours spécial du bois, 85-86. — Comité consultatif de ce groupe, 95. — Divisions en classes dans l'exposition rétrospective, 98. — Jury de ce groupe, 105. — *Rapport* du jury, M. Didron, rapporteur : Considérations générales sur ce groupe, 135-142. — Nomenclature des produits exposés par la direction des forêts et récompenses accordées aux exposants, 142-144. — *Machines à trancher le bois*, 144-148. — *Carrosserie.* Œuvres exposées; des divers bois employés suivant la partie du véhicule; opérations diverses de la peinture en voiture, récompenses accordées, 150-151. — *Parquets.* Description de divers systèmes; la mosaïque en bois, les parquets non cloués, 151-154. — Récompenses. — *Lambris, portes, cheminées.* Œuvres exposées : La porte monumentale du pavillon d'Amsterdam, par M. Fourdinois, 154. — Les ouvrages de marqueterie de M. Mairet, etc., etc. — L'exposition Drouard et l'exposition Secrétain, 156-157. — L'ornementation des cadres de tableaux et miroirs. Modèles d'escaliers, 158.

Bois peints, laques et vernis. — L'art du laquage; composition du laque; opérations diverses que subit une pièce à laquer, 161. — Le vernis Martin et ses applications, 162. — Produits exposés, récompenses accordées, 163-164. — Récompenses accordées aux collaborateurs dans ces divers groupes, 165. — Concours spéciaux de ce groupe; œuvres exécutées selon le programme, récompenses accordées, 167. — Le bois dans le groupe des dessins et modèles : Modèles de construction, d'appareillage et de charpentes, exposés par divers; récompenses obtenues, 215-216. — Rapport général : Parallèle entre les charpentes au moyen âge et les charpentes modernes, 248-250. — Conférence par M. Noël sur la situation des forêts de la France au point de vue économique : Inventaire des richesses forestières de la France, 296-301. — Production annuelle des forêts, 301. — L'importation du bois en France, 303-304. — Progression toujours croissante de l'emploi du bois, 304-305. — Nécessité d'établir des usines à proximité des forêts pour éviter le gaspillage des bois abattus, 305-306. — Conférence par M. Maire sur les produits variés des forêts et leur application aux industries d'art : Description des essences forestières au point de vue de leur emploi dans l'industrie, 308-315. — Principaux emplois du bois : bois de sciage; traverses pour les chemins de fer. — Placage. — Marqueterie. — Sculpture, 315-320. — De quelques produits spéciaux des bois, 320-323. — Conférence par M. Muel, sur la culture, l'exploitation et l'amélioration des forêts : traitement des forêts pour obtenir la production des divers bois : le taillis, la futaie, 325-329. — De la coupe, 330-331. — Reboisement des forêts : semis et plantations, 333-335. — Conférence par M. Léon Plessis, sur l'histoire du travail du bois : Considérations générales sur la consommation du bois chez les divers peuples et le déboisement des forêts dans les divers pays, 337-339. — Outils employés par l'homme pour travailler le bois depuis les premiers âges jusqu'à nos jours, 340-348. — La scie, son invention, ses perfectionnements, 349-350. — Les machines à trancher le bois, 350-352.

Broderie (la). — Notes sur la broderie : aperçu historique, spécimens de broderies aux diverses époques, 514-517.

Bijouterie (la). — La bijouterie à travers les âges. Aperçu général, 570. — La science des formes, 570-574. — La matière employée, 574-577.

Céramique (la) (*à la 8e exposition de l'Union centrale*). — Classification de ce groupe, 80. — Concours spéciaux de ce groupe, 86. — Comité consultatif de ce groupe, 95. Divisions en classes et sections dans l'exposition rétrospective, 98-100. — Jury de ce groupe, 105. — Rapport du jury, M. Paul Arène, rapporteur. — Divisions générales de ce rapport, 169-170 : La Porcelaine. Considé-

rations générales. — M. Lauth et la porcelaine nouvelle de Sèvres; résultats obtenus, 170-171. — Les exposants hors concours, 171-172. — Examen des œuvres exposées, récompenses accordées, 172-174. — *Peinture sur porcelaine*, œuvres exposées, récompenses, 175. — Grès, œuvres exposées, récompenses, 175-176. — Faïence. Considérations générales; œuvres exposées: l'exposition Gallé de Nancy, etc., etc., récompenses accordées. — La *Peinture sur faïence*, œuvres exposées : Deck, Parvillée, etc., récompenses, 179-180. — Carrelages, revêtements. *Poêles*, œuvres exposées et récompenses, 180-182.— *Terres cuites*, œuvres et récompenses, 182, 180. — *Terre cuite architecturale*, œuvres exposées et récompenses, 183-184. — *Produits réfractaires.* — *Matières premières.* — *Outils*, œuvres exposées, récompenses, 184-185. — La céramique dans le groupe des dessins et modèles, 206-208. — Rapport général : Application de la faïence polychrome dans la décoration intérieure et extérieure des édifices, 252. — Rapport général : La porcelaine de Sèvres avant la découverte de M. Lauth, 253-257. — La nonvelle porcelaine de Sèvres : sa composition; les qualités qu'elle présente au point de vue de la décoration, 257-258. — Impulsion donnée par M. Deck à la décoration céramique, 259. — Les émaux colorants de M. Peyrusson de Limoges, 259. — Les céramiques de M. Gallé, 260. — La céramique à l'exposition rétrospective de l'Union centrale: Vases en porcelaine de Sèvres moderne, composés par MM. Avisse, Gobert et Froment, 21. — Jardinière en porcelaine de Sèvres (1760), collection de M. E. André, 54. — Cache-pot en porcelaine de Sèvres, peint par Rosset (1757), collection de Mme de Cassin, 55. — Conférences : *Conférence* par M. Deslignières sur l'emploi de la terre dans les constructions et les industries qui s'y rattachent, en Orient, depuis l'origine du monde jusqu'au IVe siècle avant notre ère : Le travail de la terre en Chine, 354-355; en Égypte, 355-359; en Assyrie et en Chaldée, 359; en Perse et en Asie Mineure, 360-362. — *Conférence* par M. du Cleuziou, sur les origines de notre céramique nationale : Premiers objets de terre fabriqués par l'homme; la céramique des dolmens, 364-365. — Moyens employés pour la fabrication de la *poterie sigillée*, 368-369. — Vases des collections Gréau et de Murat, 370-372. — *Conférence* sur la manufacture nationale de Sèvres et la porcelaine nouvelle : Origine de la manufacture nationale de Sèvres, 375. — Procédés divers employés pour décorer la porcelaine: le grand feu; le moufle, 376-878. — La porcelaine nouvelle de Sèvres; sa composition; ses propriétés au point de vue décoratif, 380-382. — *Conférence* par M. Burty, sur la poterie et la porcelaine au Japon : *1re Conférence.* Considérations générales; histoire du Japon, 384-390. — La poterie préhistorique au Japon, 391-394. — Le grès de Bezen, 395-396. — *2e Conférence.* Le bouddha Dharma et l'introduction du bouddhisme au Japon, 402-403. — Essor que prend la fabrication, les tchadjinns, 404-407. — Les divers centres de fabrication; les fabriques princières, 407-408. — *3e Conférence.* La décoration de la céramique du Japon : Formes d'ornementations diverses qu'elle adopte; le céramiste Ken-Lan et son œuvre, 410-417. — *Conférence* par M. Vidal, sur la décoration céramique par impression : Description des divers procédés employés, 469-477. — Les carreaux de Bourgogne; diverses natures de carreaux, 505-507. — Carreaux mosaïques, carreaux noirs, carreaux gravés, carreaux unis, 507-510. — Les caractères distinctifs de la céramique bourguignonne du XIe au XVIIe siècle, 601-608.

Clodion. — Le sculpteur le plus gracieux du XVIIIe siècle, sa biographie, son œuvre, 36-44. (Voir *Sculpture décorative.*)

Conférences. — Conférence par M. de Baudot sur l'architecture et les matériaux de construction, 275-282 (voir *Architecture*). — Conférence par M. Paul Sédille sur l'architecture contemporaine et les industries d'art, 283-294 (voir *Architecture*). — Conférence par M. Noël sur la situation des forêts de la France au point de vue économique, 294-307. — Conférence par M. Maire sur les produits variés des forêts et leur application aux industries d'art, 308-323. — Conférence par M. Muel sur la culture, l'exploitation et l'amélioration des forêts, 324-336. — Conférence par M. Léon Plessis, sur l'histoire du travail du bois, 337-352 (voir *Bois de construction*). — Conférence par M. Deslignières sur l'emploi de la terre dans les constructions, 353-362. — Conférence par M. du Cleuziou sur les origines de notre céramique nationale, 363-373. — Conférences par M. Burty sur la poterie et la porcelaine au Japon, 385-418 (voir *Céramique*). — Conférences de M. Appert sur le verre, 419-450. — Conférence par M. L. Magne sur le vitrail, 451-468 (voir *Verrerie, émaux, mosaïque*).— Conférence par M. Vidal sur la décoration céramique par impression, 469-477 (voir *Céramique*).

Coupes (La décoration des). — Les coupes phéniciennes, 550-551; les coupes de Chypre, etc., 578-584.

Dessins et modèles (5e groupe de la 8e exposition de l'Union centrale). — Classification de ce groupe, 80. — Jury de ce groupe, 100. — Rapport de ce jury, M. René Ménard, rapporteur. — Division de ce rapport en sept sections: *1re section : Les écoles.* 1° Examen des œuvres présentées par l'École des arts décoratifs de Paris, directeur M. Louvrier de Lajolais; origine de cette école, son but, son développement, diverses branches de l'enseignement qui y sont professées, 203, 205. — Examen des œuvres présentées par les classes élémentaires et supérieures, 206, 207. — 2° Examen des travaux de l'école des arts décoratifs de Limoges, directeur M. Louvrier de Lajolais, 207-208. — 3° Examen des œuvres présentées par diverses écoles et institutions; récompenses accordées, 208, 209. — *2e section. Les modèles de l'enseignement :* Examen des moulages exposés par le ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, par l'Union centrale et par divers particuliers, 210-212. — Examen des livres et dessins exposés par divers éditeurs; récompenses accordées, 212, 215.— *3e section. Modèles de construction, d'appareillage et de charpente*, œuvres exposées, récompenses obtenues, 215-216. — *4e section. Architecture :* Examen des modèles plâtre, dessins et projets exposés dans cette section, récompenses accordées, 216-218. — *5e section. La décoration en peinture et en sculpture :* Examen des dessins et œuvres exécutées, récompenses, 219-220. — *6e section. Les cartons de vitraux :* Examen des œuvres et récompenses, 220. — *7e section. La mosaïque*, 220.

Doré (Gustave). — Ses dessins et compositions pour l'industrie; ses discussions avec Théophile Gautier; sa sculpture décorative; le vase des Sirènes, 545-548.

Diamant (le). — Son histoire; premières découvertes, diamants célèbres, 113-114. — Extraction du diamant; sa taille, ses applications industrielles; ses emplois divers dans la parure, 127-130.

Écoles. — Statistique des écoles de dessin de la ville de

Paris, 22. — L'école régionale d'arts industriels à Saint-Etienne, 22.
— Réflexions sur les écoles de dessin à la 8e exposition de l'Union centrale, 45; place réservée dans les expositions aux conceptions originales des élèves et des artistes, 45; principales écoles prenant part à cette exposition, 46; examen des œuvres qu'elles ont exposées, 47-51; concours établis par M. de Lajolais entre les écoles d'art décoratif de Paris et de Limoges, 52; examen des œuvres créées pour ce concours, figurant à l'exposition, 53.
— Ouverture de l'école nationale d'art décoratif d'Aubusson, 56. — Distribution des prix de l'école de bijouterie, 56.— Une école d'apprentissage à Rennes, 57. — Les écoles d'art industriel en Prusse, 57. — L'enseignement professionnel en Prusse, 57. — Ouverture d'un cours de broderie artistique à Berlin, 57.
— Les écoles à la 8e exposition de l'Union centrale : écoles d'art décoratif de Paris et de Limoges, l'école de la manufacture de Sèvres, etc., etc. 203. — Examen des œuvres qu'elles ont présentées au jury, 206-209.
— L'enseignement artistique et industriel à la maison d'éducation de la Légion d'honneur, aux Loges, 557-559. — Les écoles françaises de dessin à l'exposition de la Nouvelle-Orléans, 561. — Le concours de Beauvais, le concours de Sèvres, 561. — L'enseignement des arts décoratifs aux Etats-Unis, 597.
Emaux (voir *verrerie, céramique*, 4e groupe de la 8e exposition). — Plat ovale peint par Jean Courtois, représentant Pharaon submergé, collection de M. le baron Seillière, 589-590.
Exposition de l'Union centrale des arts décoratifs (8e). — La pierre, le bois de construction, la terre et le verre. — Organisation de l'exposition, 65-102. — Travaux du jury, 103-271. — Conférences, 283-469. — Liste des récompenses; discours, 478-497.
— d'orfèvrerie à Nuremberg, 24.
— de Budapest, 619.
Goupil (M. Albert), membre du comité de l'Union centrale des arts décoratifs; sa mort; sa biographie, 528-529.
Gout du vieux en art (le). — Influence de ce goût sur nos industries d'art; du préjudice qu'elles en éprouvent, 593-594.
Laquage. — L'art du laquage, composition du laque, 161. — Le vernis Martin et ses applications, 162.
Manufactures. — Les manufactures de l'Etat, Beauvais, les Gobelins, Sèvres. — L'enseignement donné à l'école de la manufacture de Sèvres, 49-53. — Les couleurs. — Voy. Ecoles, Céramique, etc.
Marqueterie. — Voy. Bois.
Menuiserie. — Caractère de la menuiserie bourguignonne; son originalité due à Hugues Sambin, 10-12; principales œuvres des collections privées, où il est possible d'étudier les mérites de cet artiste, 12-15; les armoires, les tables; les sièges et leur construction, 16.
Mobilier. — Les meubles de l'école de Bourgogne. — Causes du développement du travail du bois dans cette province. — Influence de Hugues Sambin sur la menuiserie bourguignonne. — Description de quelques meubles de l'école bourguignonne (Musée de Cluny, exposition rétrospective de l'Union centrale de 1882, musée de Dijon, collection Foulc, collection Seillière). — Emploi de la peinture en camaïeu dans l'ameublement bourguignon au xvie siècle. — Les tables en noyer sculpté de l'école de Dijon (Musée de Dijon. — Musée de Compiègne. — Collection Spitzer), 10-16.
— Armoire en chêne, époque Louis XIV, collection de M. Henri Bouilhet, 55.
— De l'état actuel de l'industrie du mobilier; des dangers qui menacent cette industrie d'art; à qui en incombe la responsabilité; la manie des reproductions anciennes, 537-544. — Commode ornée de bronzes ciselés, par Crescent, collection sir Richard Wallace, 559. — Dessin de buvard exécuté par M. Fourdinois, 560. — Meubles exécutés par M. Fourdinois, 560.
Musées. — *Le Musée des arts décoratifs*, documents concernant son organisation; pièces relatives à la loterie faite pour sa fondation, 29-32; dons et achats faits pour le Musée, 530-536. — Sa réouverture et sa nouvelle organisation, 618. — Assemblée générale de la Société de l'Union centrale des Arts décoratifs, 625-641.
— Le musée d'art industriel de Berlin; intérieurs allemands du temps de la Renaissance; acquisition par ce musée de 190 tapis de cuir du xviiie siècle, d'origines diverses, 57. — Le musée Depuydt, à Bailleul, 518-523. — Création d'un musée technologique à Dresde, 525. — Création d'un musée de construction nautique à Berlin, 515. — Le musée Guimet, 562. — Le musée des sciences et des arts à Chester, 595. — La loterie du musée industriel de Berlin, 595. — Le musée Germain de Nuremberg, 595-596. — Le musée industriel à Prague, 596. — Le musée de l'Ermitage en Russie, 596.— Un nouveau musée en Espagne, 596.
Parquets. — L'art des parquets, la mosaïque en bois, 151-154.
Percier, architecte. Don de ses dessins, fait par M. Villain à l'Académie des beaux-arts.
Pierre (la) (*1er groupe de la 8e exposition de l'Union centrale*). — Classification de ce groupe, 78-79. — Concours spécial de la pierre, 85. — Comité consultatif de ce groupe, 95. — Divisions en classes et sections, partie rétrospective, 97-98. — Jury de ce groupe, 105. — *Rapport du Jury*, MM. Corroyer et Ouachée, rapporteurs : Considérations générales sur la pierre naturelle, 110. — Sur la pierre artificielle, 111. — Sur la pierre fine et glyptique, 112-113. — Sur la pierre dure et ses applications à la lapidairerie d'ameublement, 112-113. — Sur la pierre précieuse et gemme : Le *Diamant*; son histoire; découvertes des premières mines; diamants célèbres qu'elles ont fournis, 113-114. — Le rubis, 114. — Rapport sur les œuvres exposées dans la section des pierres naturelles; récompenses, 115-118. — Rapport sur les outils et procédés. — Rapport sur le marbre, œuvres exposées et récompenses accordées, 119-123. — Rapport sur les œuvres exposées dans la section de la pierre artificielle, récompenses accordées, 123-126; — sur les outils et procédés de cette section, récompenses accordées, 124. — Rapport sur les œuvres exposées dans la section de la pierre précieuse et gemme; — extraction du diamant, sa taille, ses applications industrielles; — emploi des pierres pour la parure, œuvres exposées, récompenses, 127-130. — Pierres fines et pierres dures gravées, camées, intailles; — l'exposition de M. Lechevrel; autres œuvres exposées; — récompenses, 130-131. — Imitations; — pierres fines taillées; œuvres exposées; récompenses accordées, 131-133. — Récompenses accordées aux collaborateurs, dans ces diverses sections, 133-134. — La pierre dans le groupe des dessins et modèles; les collections de moulages exposées par le ministère de l'instruc-

tion publique et des beaux-arts, par l'Union centrale des Arts décoratifs et par divers amateurs, 209-212. — La pierre dans la section de l'architecture : modèles en plâtre de divers établissements et édifices publics, 216-218. — La pierre dans la décoration en sculpture : statues plâtre et marbre exposées par divers artistes ; œuvres exposées dans la partie technologique de cette section, 219. — La pierre dans le groupe des concours spéciaux ; œuvres exécutées selon le programme, 221-222. — Rapport général : Considérations générales sur le rôle de la pierre dans les monuments des peuples, sur les conditions logiques de son décor, 233-234.

Orfèvrerie (l'). — Plateau offert au czar par la ville de Moscou (1883), exécuté par la maison Ostchinikoff, à Moscou, d'après le dessin de M. Tchiganoff, 511-513. — Etude sur les coupes phéniciennes : Nomenclature des coupes découvertes dans divers pays, 550,551. — Description de la coupe de Prenexte, 554-554. — La coupe de Salerne : sa description, 578. — Les coupes de Chypre, leur description, 578-580. — La coupe de Curium, 581. — Description de diverses coupes, 582-584.

Passementerie (l'Art de la). — Considérations générales sur l'art de la passementerie, 585-587. — Ses origines, 587-589. — La passementerie en Orient, 609-614.

Peinture décorative. — Esquisse pour une composition décorative, par M. Galand, 21.

Poterie. — La poterie de Lambeth en Angleterre ; caractère particulier de la *Doulton Ware*, 17-20. — La poterie à la 8e exposition de l'Union centrale (voir *Céramique*). — La poterie hongroise, 614.

Rapports. — Rapport de M. Falize sur le caractère et le but de la 8e exposition, 72-79. — Rapport de M. Lafenestre sur l'organisation de l'Exposition rétrospective, 96-101. — Rapports des Jurys : de la pierre, 109-134 ; — du bois de construction, 135-167 ; — de la céramique, 169-187 ; — de la verrerie, 189-197 ; — des émaux et de la mosaïque, 198-202 ; — des dessins et modèles, 203 ; — des concours spéciaux, 223 ; — du grand prix de voyage et de la bourse d'étude, 223-229. — Rapport général, 231-271.

Sculpture décorative. — L'œuvre de Clodion, — sa biographie, 36. — Ses débuts ; ses maîtres, 38. — Ses premiers succès, 39. — Son séjour en Italie, 39. — Ses principales œuvres : Bacchante couchée jouant avec un enfant, 33. — Offrande à Cérès, offrande à Flore, bas-reliefs plâtre, 34-35. — Candélabre en bronze (garde-meuble national), 37. — Mort de sainte Cécile, bas-relief marbre (cathédrale de Rouen), 38. — Vase en marbre dessiné pour le château de Versailles (collection San Donato), 40. — Cariatides pour cheminée (musée du South Kensington), 43 — Ses principales terres cuites, 39. — Quelques prix atteints par les œuvres de Clodion dans diverses ventes, 41. — Ses œuvres dans l'art décoratif, 42. — Ses œuvres pendant la Révolution ; ses dernières productions, 44. — Sa mort, le 28 mars 1814, 44.

— La cheminée du château d'Ecouen, description, vue d'ensemble, 54.

— Les collections de moulages exposées à la 8e exposition de l'Union centrale par le ministère de l'instruction publique et des beaux-arts, par l'Union centrale et par divers particuliers, 209-212.

— Statues plâtre et marbre, exposées par divers artistes, 219.

— Gustave Doré : *Le Vase des Ivresses*, 547-548.

Union centrale des Arts décoratifs (Documents officiels concernant la Société de l'), p. 25-33 ; 531-536 ; 623-640.

Verrerie, Émaux, Mosaïque (4me groupe de la 8me exposition de l'Union centrale). — Classification de ce groupe, 80. — Concours spéciaux de ce groupe, 86. — Comité consultatif de ce groupe, 95. — Division en classes et section de ce groupe, dans l'exposition rétrospective, 98-100. — Jury de ce groupe, 106. — Rapports du jury : 1° de la *Verrerie*, M. Bazire, rapporteur : Considérations générales, la verrerie ancienne et les verriers modernes, 190-191. Œuvres exposées : L'exposition Gallé de Nancy, etc., etc ; récompenses accordées, 191-197. — 2° *Rapport sur la Mosaïque et les Émaux*, M. Gerspach, rapporteur : *La Mosaïque*. — Considérations générales ; son emploi aux diverses époques ; monuments dans lesquels on la retrouve appliquée à la décoration, 198-199. — Travail rationnel et normal de la mosaïque, 199-200. — Produits et décorations exposés, récompenses accordées, 200-201. — *Émaux*, rapport sur cette division du 4me groupe, 202. — La verrerie dans le groupe de dessins et modèles : Examen des cartons et des vitraux exposés, récompenses obtenues, 220. — Rapport général : Emploi de la mosaïque dans la décoration polychrome des édifices, 253. — Les verreries de M. Gallé de Nancy, 260. — Les verres marbrés, ornés d'intailles et d'émaux, 260-261. — Les émaux de M. Brocard, 261. — Coup d'œil sur l'ensemble de l'exposition de vitraux, 261-262. — Conférences de M. L. Appert sur le verre : 1re *Conférence* : Analyse du verre, son aspect particulier, 419-422. — Sa coloration par l'introduction des oxydes métalliques, 422-423. — Origine du verre ; le verre dans l'antiquité, 425-429. — Les miroirs anciens, 429. — Les constructions en verre dans l'antiquité, 430. — Les verres émaillés, 432-434. — Les vitraux, 435-436. — 2e *Conférence* : Procédés de fabrication moderne ; description des appareils employés ; le coulage et le soufflage du verre ; le moulage du verre ; le verre trempé : divers procédés employés pour la *trempe*, 439-446. — Les machines à souffler le verre, avantages qu'elles présentent au point de vue hygiénique et au point de vue de la fabrication, 448-450. — *Conférence* par M. L. Mague sur le vitrail : son origine ; le vitrail coloré dans l'antiquité ; sa fabrication ; les divers procédés employés ; comment se composait un vitrail au XIIe siècle, 451-457. — Nomenclature de quelques anciennes verrières, 457-465. — Le vitrail moderne, 465-470.

Ventes. — Vente Hamburger, 62. — Vente de la collection de Mme de Courval, 64. — La collection Piget, 566. — Vente de la collection Basilewski, 567. — Vente de la collection Watelin, 567. — La vente Fournier, 568. — La vente Vaïsse, 626. — La vente du comte Sapia de Leucia, 621. — La vente La Béraudière, 622. — La vente Gréau, 622.

Verre. — Sur le décor du verre. — Métaphysique du décor du verre, 3. — Le verre à la 8me exposition de l'Union centrale. (Voir *Verrerie, Émaux, Mosaïque*, 4me groupe de cette exposition.)

Veyrat, membre du comité de l'Union centrale des Arts décoratifs. — Sa mort, sa biographie, 529-530.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

A nos lecteurs, par Victor Champier 1
Sur le décor du verre, par Émile Gallé 3
Les meubles de l'école de Bourgogne, par A. de Champeaux 10
Lettres d'Angleterre : la poterie de Lambeth, par P. V. 17
Nos planches hors texte 21
Chronique de l'enseignement 22
Gazette universelle 23
Bulletin de l'Union centrale des Arts décoratifs (documents sur la 8e exposition ; la loterie) . 24

L'œuvre de Clodion, par H. Thirion 33
Les écoles de dessin à la 8e exposition de l'Union centrale, réflexion d'un passant, par J. Passepont 45
Nos planches hors texte 54
Chronique de l'enseignement (écoles, musées, manufactures) 56
Gazette universelle 58
Documents bibliographiques 61
La curiosité, les ventes 63

HUITIÈME EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE

(Pierre, Bois de construction, Terre et Verre)

Première partie — *Organisation de la huitième exposition.*

Avant-propos 65
Extrait des statuts de l'Union centrale, etc. 67
Membres des conseils d'administration, des commissions consultatives 69
Comité de direction de l'exposition et commission d'études . . . 71
Rapport de M. Falize sur le caractère et le but de la huitième exposition 72
Classification de l'exposition. Règlement général, concours . . . 79
Organisation de la partie rétrospective de l'exposition (Rapport de M. Lafenestre, liste des personnes ayant prêté leurs collections) 96

Pages.

Deuxième partie — *Les travaux du jury.*

Constitution des jurys de récompenses : liste des membres du jury 103
1er Groupe : La Pierre (Rapport de MM. Corroyer et Ouachée) 109
2e Groupe : Le Bois de construction (Rapport de M. Ed. Didron) 135
3e Groupe : La Céramique (Rapport de M. Paul Arène) 169
4e Groupe : I. — Verrerie (Rapport de M. Ed. Bazire) . . . 189
4e Groupe : II. — Émaux, Mosaique (Rapport de M Gerspach) 198
5e Groupe : Dessins et modèles (Rapport de M. René Ménard) . 203
6e Groupe : Concours spéciaux (Rapport de M. Racinet) . . . 223
Rapport général, par M. L. de Fourcaud 231

Troisième partie — *Conférences.*

L'architecture contemporaine (conférence par M. Paul Sédille) . . 283
L'architecture contemporaine (conférence par M. de Baudot) . . . 275
La situation des forêts en France (conférence par M. Noël) . . . 294
Les produits variés des forêts (conférence par M. Maire) 308
La culture, l'exploitation et l'amélioration des forêts (conférence par M. Muel) 324
Histoire du travail du bois (conférence par M. Léon Plessis) . . . 337
L'emploi de la terre dans les constructions (conférence par M. Marcel Deslignières) 353
Les origines de notre céramique nationale (conférence par M. du Cleuziou) 363
La manufacture nationale de Sèvres (conférence par M. Lauth, directeur de la manufacture de Sèvres) 374
La Poterie et la porcelaine au Japon (conférences par M. Ph. Burty) 385
Le Verre (conférences de M. L. Appert) 419
Le Vitrail (conférence de M. L. Magne) 451
La décoration céramique par impression (conférence de M. L. Vidal) 469

Quatrième partie

Distribution des récompenses aux exposants; discours de M. Antonin Proust, de M. Rouvier, ministre du commerce; rapport de M. Henri Bouilhet 478
Liste des récompenses 487
Discours de clôture prononcés au banquet de la huitième exposition, par MM. Antonin Proust, Kaempfen et Eug. Guillaume 497

Les carreaux de Bourgogne, par M. Henri Monceaux 505
Plateau offert au czar par la ville de Moscou, par M. Henry Wilson 511
Notes sur la broderie, par M. Th. Biais 514
Le musée de Bailleul, par M. Antony Valabrègue 518
Chronique de l'enseignement 524
Gazette universelle 526
Nécrologie 528
Bulletin officiel de l'Union centrale des Arts décoratifs 531

Pages.

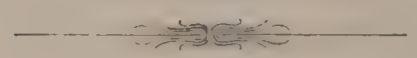
De l'état actuel de l'industrie du mobilier, par M. Henri Fourdinois. 537
Gustave Doré, artiste de l'industrie, par M. Paul Dalloz 545
Étude sur les coupes phéniciennes, par M. Germain Bapst 549
Lettre d'Allemagne : Les publications relatives à l'art industriel, par Hermann Billung . . 555
L'enseignement professionnel à l'établissement des Loges, par M. Spilment 557
Nos planches hors texte. 559
Chronique de l'enseignement. 561
Gazette universelle. 564
La curiosité et les ventes 566

Le Bijou à travers les âges, par M. E. Fontenay 570
Étude sur les coupes phéniciennes (*fin*), par M. Germain Bapst 577
L'Art de la passementerie, par M. Pedro Rioux de Maillou 586
Nos planches hors texte 589
Les études sur l'art décoratif en province. 591
Le goût du vieux en art. 592
Chronique de l'enseignement. 595
Gazette universelle. 597
Documents bibliographiques 598

Les carreaux de Bourgogne (*suite et fin*), par H. Monceaux. 601
L'art de la passementerie (*suite*), par P. Rioux de Maillou 609
Nos planches hors texte. 614
Chronique de l'enseignement, des expositions. 616
Gazette universelle. 618
La curiosité et les ventes 619
Documents bibliographiques 621
Bulletin officiel de l'Union centrale des Arts décoratifs (4e assemblée générale de la société; rapports du conseil d'administration; rapport des censeurs; rapport du président, M. Antonin Proust; rapport de M. de Ganay, président de la commission du musée. . . 623

Table des planches hors texte 643
Table des gravures dans le texte. 645
Table par ordre alphabétique 646

Le rédacteur en chef gérant : Victor Champier



Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01490 5034